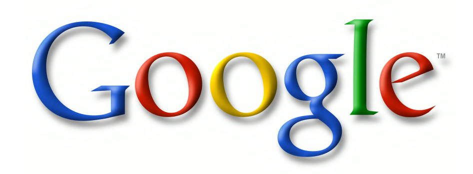


HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.



MARIANO SORIANO FUERTES

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850.

POR

Mariano Soriano Fuertes,

[illegible]

[illegible]

TOMO PRIMERO.

Año de 185[illegible]

MADRID.	BARCELONA.
[illegible]	Establecimiento tipográfico de [illegible], calle de Escudillers, número [illegible], piso principal.



HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesía
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO PRIMERO.

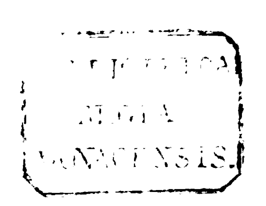
Año de 1855.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.: calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso principal.





INTRODUCCION.

Los magnates me despojan; los literatos me instruyen, y los hombres industriosos me enriquecen.

(*Carlos V primero de España.*)

Si se quiere saber si un reino está bien gobernado y si las costumbres de los que le habitan son buenas ó malas, ecsamínese su música.

(*Konei, obra del P. Amiot.*)

Despues de catorce años de trabajo y continuado estúdio, presento ante el fallo del público, la *Historia de la música española,* sino todo lo completa y bien escrita que yo hubiera deseado; al menos con todos los datos y documentos que he podido encontrar, y del modo mejor que mi escaso talento ha sabido combinarlos é interpretarlos.

La lectura de las obras de D. Tomás Iriarte, Lichtental, Víardot, Fetis, Roschlitz, Rousseau y otros, me hicieron concebir la idea de escribir esta historia, animándome los cinco primeros á ello, y decidiéndome el sexto por

sus palabras tan vacías de sentido con respecto á nuestra música. (1)

La empresa era colosal y arriesgada, máxime cuando nadie habia escrito sobre este asunto; pero una vez pensado, no vacilé un instante en llevarla á cabo, y empecé á buscar materiales para el efecto.

Mi respetable padre D. Indalecio Soriano Fuertes, maestro compositor y director de la Real Cámara de SS. MM., D. Basilio Sebastian Castellanos, anticuario de la Biblioteca nacional, y otros amigos, me facilitaron algunas apuntaciones; y en el año de 1842, publiqué una pequeña muestra de mis tareas en la *Iberia musical y literaria*, primer periódico de música que vió la luz publica en España.

Mas esto era poco á mis deseos; no se llenaba ni con mucho el objeto que me habia propuesto, y emprendi de nuevo mis investigaciones, recorriendo casi todos los archivos y bibliotecas de España y muchas del estrangero;

(1) Iriarte, en su *Poema de la música* pag. XXI dice así: «España ha producido los mas sábios é ingeniosos maestros de música, de los cuales se nombran algunos en el canto III, pág. 64, y muchos mas podria citar el que de intento emprendiese escribir una historia de la música española.»

Lichtenthal, en su *Diccionario de música*, se espresa en estos términos: «Tenemos pocos datos ciertos tocante al estado de la música en España antes del siglo XVI; lo que hay de cierto, sin embargo es, que se hallaban en la capilla del Pontífice antes de esta época, muchos cantores y compositores españoles, lo que hace presumir que el arte musical estaba cultivado en este pais.»

Viardot, en sus *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros, y bellas artes de España*, dice lo siguiente: «La historia de la música (en España) seria interesante y curiosa, teniendo un particular atractivo por ser una materia nueva de que nadie se ha ocupado todavia ni directa ni indirectamente.»

Rousseau, en sus obras de música se esplica en estos términos: «Los españoles, alemanes é ingleses, han pretendido por largo tiempo poseer una música propia á su lengua; y en efecto tenian óperas nacionales que ellos admiraban de buena fé, y estaban persuadidos que nunca se abolirian estas obras maestras. En fin, el placer ha superado en ellos á la vanidad, ó al menos se han formado una vanidad mejor entendida de sacrificar al gusto y á la razon, preocupaciones que tienen á menudo las naciones ridículas por el honor mismo á que ellas se adhieren.»

y si bien en gran parte infructuosamente, tambien en alguna con provecho grande.

Pasé una circular á todos los maestros de Capilla de España, suplicándoles me mandasen una noticia ecsacta de sus antecesores y las obras de mérito que en los archivos dejaron; (1) y aunque unos la remitieron con una puntualidad que les honra por el bien que prestan á la nacion y al arte, otros no se dignaron contestar ni aun por cortesia. (2)

Busqué un protector para mi obra porque en este mundo no hay hombre sin hombre, y en todas partes hácia donde dirigí mi planta, escuché como el mendigo: ¡Dios le ampare!! Palabra muy usada en nuestra patria para los que ignorando la intriga y la adulacion, se entregan solo al estudio: palabra muy usada para todo español que desea hacer algo en bien de su pais: palabra en fin muy usada, para el que no conoce ni quiere conocer esa farsa á la que hoy se le da el nombre de política.

(1) Copia de la circular: «Señor maestro de capilla de la catedral de.... Muy »señor mio y de mi mayor aprecio y consideracion. Próximo á publicar *la historia »de la música española*, y deseoso de dar á conocer todos los grandes maestros »que hemos tenido en el género sagrado, y sus mejores obras; me dirijo á V. con »la confianza de que al suplicarle tenga á bien remitirme lo mas pronto que le sea »posible una pequeña apuntacion, tanto de todos los maestros que en esa catedral »haya habido, como de sus mejores obras, no quedarán defraudados mis deseos, »pues con ello hace un bien inmenso al arte y á la nacion.—Su nombre de V. será »citado en mi obra entre los que me honran con sus científicas apuntaciones.— »Aprovecho esta ocasion de ofrecerme por su afectísimo y S. S. Q. S. M. B., etc.»

(2) Los maestros que contestaron á la invitacion, fueron D. Hilarion Eslava, maestro de la Real Capilla de SS. MM.: D. Pedro Alveniz, organista de dicha Real Capilla, maestro de piano de SS. MM. y del conservatorio nacional de música: don Lorenzo Nielfa, maestro que fué de la capilla de la Encarnacion en Madrid: D. Blas Hernandez, maestro de capilla de la catedral de Logroño: D. Mariano Reig, de la de Málaga: D. Bernardo Carton, de la de Santander: D. Tomás Teresa Mallen, de la de Palencia: D. Alejo Mercé, de la de Lérida: D. Antonio Hidalgo, de la de Oviedo: D. Valentin Meliton, de la de Zaragoza: y D. Salvador Serrano, de la de Córdoba.

Me era preciso trabajar para subsistir á la par que gastar tiempo é intereses en llevar adelante mi pensamiento: pensamiento, que á cada paso encontraba un escollo, y en cada escollo un triste desengaño. Mas sin embargo, los he arrostrado, los he vencido, y sin un Mecenas que me alentase, ni esperanza de recompensa alguna, he concluido la *Historia de la música española*, desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850 inclusive, sin mas deseo que hacer un bien al arte y á mi patria, y merecer la aprobacion de aquellos que, conociendo que la patria del arte es el mundo, y que como dice Erasmo, la historia no enseña los sucesos de un solo tiempo ó ciudad, sino que es universal doctrina de todos (1) saben dar al artista el lugar á que por sus obras se hace acreedor.

Testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, y nuncio de las antigüedades, es la historia segun Tulio: (2) á ella apelo para que nos presente esa pintura de cosas memorables como dice Cornelio Agripa, (3) con documentos y noticias verídicas, desconocidas hasta el dia, y deseada por algunos españoles y estrangeros. (4)

(1) Ex. op. Christ. lib. 2.

(2) Cicer. lib. 2.° de Orat.

(3) De Vers. Stient.

(4) El eminente Mr. Fetis, célebre escritor músico, y maestro director del conservatorio de Bruselas, escribiéndome acerca de la obrita titulada *música árabe-española* que publiqué el año de 1853, entre otras cosas me dice: «He tardado » en ofreceros mi reconocimiento y en felicitaros sobre vuestro trabajo; y en la im» portancia mayor todavía de la empresa valerosa y delicada de una *historia de la » música* en España, historia completamente ignorada del mundo musical y que le » dará á V. con la estimacion y reconocimiento de todos los amigos del arte la re» compensa de su sacrificio.»

Mr. Adrian de la Fage, sábio escritor francés y distinguido maestro, entre varias cosas me dice: «Estoy encantado del honroso designio que me anunciais de dar » á la música en España el esplendor con que ha brillado y hago los votos mas sin» ceros para que logreis vuestro objeto.»

D. Hilarion Eslava, D. Pedro Alveniz y otros maestros españoles me demuestran en sus cartas iguales deseos, felicitándome por tan árduo trabajo.

Como la música y la poesía nacieron juntas, y á un mismo tiempo, y por las mismas causas han tenido su elevacion y su decadencia, seráme permitido hablar de la poesía al par que de la música, puesto que en mi escaso modo de entender, no pueden ir la una sin la otra.

Los hombres que buscaron para espresar las sensaciones del alma, un lenguaje superior al lenguaje ordinario; encontraron la música y la poesía, dos artes que tienen un mismo orígen, que están basadas sobre los mismos elementos, y cuyos desarrollos vienen á ser casi siempre simultáneos. Así se las vé siempre unidas en todos los lugares, en todas las ceremonias, y en todos los pueblos hasta en los mas antiguos. Juntas las transporta la civilizacion, de los hebreos á los egipcios, de estos á los griegos, y de los griegos á los romanos. Juntas el cristianismo las admite en sus ritos religiosos, los árabes las perfeccionan y la edad media las propaga por Europa. Juntas se desarrollan y crecen, y embellecen el mundo y ayudan á engrandecer la civilizacion de los pueblos. ¿A qué pues separarlas? ¿A qué quitarles un mismo culto? ¿A qué ensalzar á la una olvidando á la otra? Si nacieron juntas, si juntas brillaron, si juntas alcanzaron tantos triunfos y tanta gloria; dejémoslas caminar unidas, que unidas darán ópimos resultados tanto para la cultura y adelantos de nuestra nacion, como para los sacerdotes que las rinden culto.

Ardua es la empresa, y escasas mis fuerzas, y me faltaria el valor para publicar estos mis humildes trabajos, si no confiára en la indulgencia de mis lectores, que no solo dispensarán los defectos que notaren, sino tambien el estilo poco elegante aunque conciso de toda la obra.

Muchos escritores han dedicado sus tareas al engran-

decimiento de la literatura española, escribiendo su orígen y su historia. Por do quiera se encuentran libros con los nombres, los hechos, y las obras mas clásicas de nuestros autores tanto antiguos como modernos. El pintor, el poeta, el escultor, todos encuentran obras que los ilustran, que les enseñan la nobleza de su arte, y los hombres que mas han sobresalido en él. Pero el profesor de música ¿dónde busca la reseña histórica del arte, las obras y los maestros de su nacion? ¿Donde aprende á respetar y venerar esos hombres y esa gloria patria, si no conoce mas que gloria y nombres estrangeros, y no sabe mas que lo que estos le enseñan?

En ninguna parte porque no existen esas obras.

Asi es, que los profesores españoles, no son apreciados en su pais como lo son los estrangeros en el suyo, porque se han olvidado las obras y conocimientos de aquellos, y se han ensalzado los nombres y las obras de estos. Por esta causa la mayor parte de los profesores españoles conociendo como ninguno el mecanismo del arte, pero ignorando la historia y casi las obras didácticas de él, no tienen la importancia á que en la sociedad se hace acreedor un artista llamado tal en toda la latitud de esta palabra. Por esta misma causa imperan los charlatanes en nuestra patria oscureciendo á los estudiosos, y se desprecian nuestras buenas obras aplaudiendo muchas malas estrangeras. Por estas mismas razones la palabra *músico* en España, es casi escuchada con desprecio por la sociedad.

La envidia y el misterio nacen de la ignorancia, y no producen mas que altivez y desidia, mortales enemigos de la verdadera sabiduria. (1)

(1) Andrés, origen y progresos de la literatura. Tom. 1.°, pág. 71.

Yo voy á abrir con orgullo el primero ante la Europa, las páginas de nuestra historia musical: voy á rasgar el velo que oculta ciertos descubrimientos que algunos se han apropiado á mansalva: voy á decirles á esas naciones ilustradas que nos sonrien con desprecio: *por lo que fuimos para vosotros, respetadnos hoy*; y voy en fin á manifestar á los que siendo españoles vituperan todo lo español; que nuestros artistas han sido, son, y serán tan buenos, sino mejores que los estrangeros; que en todos los paises donde han estado, han sido apreciados, respetados y aplaudidos; y que lo seguirán siendo, pues hay génio y alma para ello, si encuentran verdaderas escuelas donde aprender y mas patriotismo en el gobierno y las personas ricas para fomentar las artes y las ciencias.

He concluido el edificio que me propuse levantar á costa de sacrificios y de investigaciones penosas. La obra está hecha; otros con mayores conocimientos que los mios, aunque siempre con menos trabajo, podrán adornarla y enriquecerla. Justo es que así suceda, y yo lo deseo de corazon, siendo nuestra historia musical un monumento de gloria para nuestra patria, y un libro de educacion para los que nos insultan y desprecian.

Los pocos escritores modernos que hemos tenido, han olvidado ó despreciado los conocimientos de nuestros antiguos y sabios maestros, y han ido á buscar sus nuevas doctrinas en las autores estrangeros. De ninguna manera es refutable se vaya á beber agua en las mejores fuentes del saber, se hallen estas donde quieran, y vengan de donde vinieren; mas se debe reprobar altamente, que se ensalcen y generalicen los conocimientos de un pais estraño, y se olvide y ciegue el manantial quizá de donde salieron.

Los autores estranjeros escriben mucho mas que nosotros, pero la mayor parte de sus obras nuevas son la reproduccion de sus obras antiguas. Las ideas primitivas del saber, nacen siempre de un punto; despues las embellecen unos, las interpretan otros, y otros las aumentan; y siempre adelantando y sostenidos por un principio acreditado y fijo, van enriqueciendo la gloriosa historia de su nacion y rejuveneciéndola mas cada dia. La tarea de un historiador, no es solo una reseña, sino una reedificacion; hay que destruir, para realzar (1).

¿Porqué es desconocida nuestra historia musical? ¿Será acaso, porqué no es digna de brillar entre las naciones civilizadas? No. ¿Será por ser hija innoble de los adelantos de las demás naciones? No. ¿Pues cual puede ser la causa? El que casi ningun autor español ha hecho caso de sus antiguos ó contemporáneos compañeros, porque han sido tenidos en poco viéndolos oscurecidos y olvidados, porque la envidia se ha antepuesto al verdadero deseo de saber, y porque han creido que se encumbraban y parecian mas eruditos, reproduciendo los conocimientos de otras naciones y ocultando los de la suya propia. Asi nos ha sucedido con los descubrimientos que hemos hecho en varios ramos del saber humano, tales como la circulacion de la sangre por Francisco de la Reyna en 1564 y no por el inglés Guillermo Harvey; (2) la invencion de

(1) Romey, historia de España. Prólogo.

(2) El abate Andrés, en su *Historia de la literatura* dice; que la circulacion de la sangre fué descubierta ya en 1564 por un albeitar llamado Francisco de la Reina, segun se ve en un libro impreso en Burgos en dicho año en casa de Felipe de la Junta. Segun Feijóo, mucho antes de que existiese el ingles Guillermo Harvéy á quien posteriormente se atribuyó. Romey, en su *Historia de España*, dice; que la circulacion de la sangre fué descubierta por Miguel Servato, natural de Villanueva de Jijena en Aragon, como consta de sus escritos. Sea cual fuere de los dos, resulta que fué descubrimiento de un español.

educar á los sordo-mudos por el monge Cirterciense Pedro Ponce en el siglo XVI, y perfeccionada por Bonet en 1620, (1) y no por los franceses Sicart y abate de l'Epée: el telégrafo eléctrico por el doctor D. Francisco Salvá en 1797; (2) la invencion del vapor por Blasco de Garay, en 1543; (3) la del papel, (4) y otros muchos inventos que no recordamos. Asi nos sucede hoy con la naciente ópera nacional; por tener en poco y creer de escaso mérito la mayor parte de los compositores actuales, los cantos populares de nuestro pais para crear nuestra música teatral, hacen parodias de la buena música estrangera, y cuadros de justo escarnio para el filósofo historiador que nos observa y nos estudia. Asi nos sucederá con otras muchas cosas.

Los climas y los gobiernos influyen en la música, la música influye infinitamente en las costumbres, la verdadera música de un pueblo está de acuerdo con su clima y sus costumbres. (5) ¿Porqué pues hemos de tener en poco nuestras puras, sentidas y amorosas melodias, pintura encantadora de nuestras costumbres y nuestros sentimientos nobles y apasionados? ¿Porqué hemos de ser estrangeros en nuestro propio pais, siendo así que en él nada nos falta, nada podemos envidiar á las demás naciones, ni en las armas, ni en las letras, ni en las ciencias, ni en las artes?

(1) Juan Pablo Bonet, natural de Aragon, publicó una obra en Madrid el año 1620, titulada; *Reduccion de las letras y arte para enseñar á hablar á los mudos.*

(2) Teatro crítico de Fr. Gerundio. Tom. 1.°, pág. 73.

(3) El dia 17 de Junio de 1543, D. Blasco de Garay, hizo su primer ensayo de una máquina de vapor en el puerto de Barcelona, en una *nao* de doscientos toneles llamada *Trinidad*, mandada por el capitan Pedro Scarza.

(4) Andrés. Historia de la literatura. Tom. 1.°

(5) Gretry. Mem. sur la mus. Tom. 3.°

Latino Pacato, en el panegírico que hizo al gran Teodosio, dice: que España es la mas feliz de todas las regiones del orbe, que el supremo artífice, puso mas cuidado en cultivarla y enriquecerla que á todas las demás; que este pais engendra los valientes soldados, los escelentes caudillos, los elocuentes oradores, los ilustres poetas, los rectos jueces, etc. Hugon Sempilio, hablando de los españoles, asegura que son observantísimos de la amistad, graves en las costumbres, templados en la comida y bebida, de feliz juicio, adornados de ingenio y memoria, sufridores del hambre y sed en la guerra, sagaces para estratagemas militares, y fieles á sus soberanos. ¿Qué mas se puede pedir á una nacion?

Nuestra música como la de los griegos y romanos, es tan entusiasta y guerrera en la pelea, como dulce, espresiva y obediente á nuestras costumbres en el estado normal de la vida. Abrahan Ortelio en su Mundo antiguo sobre el mapa de España, dice: que era costumbre de los españoles entrar cantando en las batallas: *Prœlia aggrediuntur carminibus*, lo que prueba, que sus corazones estaban despejados, tanto de los temblores del susto, como del atropellamiento del arrojo; emprendiendo festivos la defensa de la patria, con el aprecio de la gloria y la desestimacion del riesgo. (1)

En la paz, nuestra música es dulce y cariñosa, como nuestro genio y nuestro carácter natural y benigno. Asi dice el autor citado refiriéndose á otros varios; que cuando los estrangeros con mano armada acometian los confines de los españoles, no encontraban en estos, sino ira, furor, corage, hierro y fuego; mas cuando pacíficos querian pasear la península española, todo era humanidad, cariño y bizarría.

(1) Feijóo. Teatro crítico. Tom. 4.°, pág. 324.

Las naciones bien gobernadas deben cultivar con grande y particular esmero las ciencias y las artes; porque ellas, ennoblecen las costumbres y las moralizan; porque ellas nacen como la virtud al lado del vicio para combatirlo; porque ellas tienen la fuerza de Hércules, y como él, son nacidas para purgar la tierra de los monstruos que la infestan; y porque ellas en fin son con respecto á los hombres, segun Hermes Trimegisto, lo que los rayos del sol con respecto á la naturaleza.

Asi lo comprendieron muchos gobiernos; asi premiaron con honores y distinciones muchos soberanos á los hombres elegidos por Dios en la tierra para engrandecer la historia de las naciones y aun su misma obra. Pero ya no ecsisten un Dionisio Rey de Sicilia que hizo de cochero de su carroza para pasear á Platon: ni un Alejandro que cubrió con su manto real á Ulpiano: ni un Francisco I en cuyos brazos murió Leonardo de Vinci: ni un Carlos V que levantaba del suelo los pinceles á Ticiano, y solia decir: *á los nobles los hago yo, pero á los artistas solo Dios*: ni un Felipe IV que premiaba con la cruz de Santiago á Diego Velazquez de Silva; ni muchos otros que sustentaban con gran boato é interés la vida mortal de los que inmortalizaban sus vidas.

Ya no existen aquellos príncipes y ricos hombres protectores de las artes y las ciencias: la política con su manto de oropel, con su vida de un dia, con sus fuegos fatuos, ha arrastrado tras sí á estos hombres: el afan de figurar y la ambicion de mando ha embotado sus sentidos, sin ver que aquel que mas brilla y mas encumbrado se encuentra por tan voluble y falsa deidad, vive aborrecido y muere olvidado sin dejar mas nombre que el de la lápida solitaria que cubre sus cenizas. Ahora como dice Lactancio, se adoran las imágenes y se olvidan los escultores; se hon-

ra á un mármol como divino y se desprecia al lapidario como si fuese una piedra.

¿Qué es un artista? ¿Para qué sirve? ¿Qué le importa al gobierno que escriba versos, componga música, pinte cuadros, ó haga estatuas? Si supiese ganar unas elecciones ó derribar un ministerio pudiérasele premiar; pero un artista, y artista español que sabe estudiar y no sabe intrigar, ¿para qué se le necesita? ¿Porqué pide proteccion? ¿Para qué importuna á los ricos y á los hombres de Estado y de negocios políticos?

Aqui se me ocurre contar una anécdota que ha venido á pelo, y espero que el lector me disimulará esta digresion como habrá disimulado ya otras en esta mal hilvanada introduccion, y tendrá que disimular en el curso de la obra.— «En que consiste (preguntaba un dia el rey Dionisio á Aristipo) que los filósofos van á los palacios de los ricos á mendigar con que vivir, y los ricos no van á casa de los filósofos ni á oirlos ni aprender? —Señor, (contestó Aristipo) porque los filósofos aunque pobres sabén lo que les falta, y los ignorantes ricos solo saben lo que les sobra.»

Ecsamínense los tiempos en que se prestaba en España proteccion á las artes y á las ciencias; ecsamínense las obras de nuestros artistas y literatos de entonces; ecsamínense aquellas costumbres inocentes, nobles y amorosas, y compárense con la situacion y costumbres de nuestra patria en la época presente. ¡Cuán dolorosa diferencia de unos tiempos á otros! En aquellos éramos modelo de todas las naciones: en estos, parodia de todas ellas. En el siglo XVI vivia España para todo el mundo; en el siglo XIX, no vive España ni aun para ella misma!!

En medio de este caos y de este tumulto de ideas sin principio fijo; en medio de tantos desengaños y tan amar-

las verdades; á tí, patria mia, madre de tantos héroes y tantos grandes hombres; dedico mi pobre obra. Acógela como una ofrenda de cariño de uno de tus mas insignificantes hijos, pero de los que mas te quieren y ruega al Ser supremo nos dé paz, felicidad, y un buen gobierno, para que vuelvas á ser la digna madre de los tiempos de Carlos V y Felipe II regenerada con los adelantos de la época.

Mariano Soriano Fuertes.

PRÓLOGO

SOBRE EL ORIGEN DE LA MÚSICA.

PRÓLOGO

sobre el origen de la música.

La música es el órden de todas las cosas.
(*Hermes.*)

La música es la madre universal de todas las ciencias. (*Platon*)

La plácida armonía
Es la suprema ley del Universo.
(*Martinez de la Rosa.*)

Por mas sucintas y compendiosas que sean las nociones de un arte, no serán nunca completas sino dan una idea de su historia en general. Es preciso saber la vida del arte, para conocer sus resultados, al par que las vicisitudes por donde ha pasado hasta llegar á su perfeccion.

Ningun arte cuenta en la antigüedad tantas obras históricas y didácticas, ni tantos pareceres acerca de su orígen é inventores como la música; así como tampoco en ninguno se han inventado tantas fábulas como en este.

Los griegos particularmente, escribieron una nume-

rosa biblioteca de su música. Nicomaco, Euclides, Tolomeo, Aristides, Quintiliano, Aristoxeno, Porfirio, Teon, y otra infinidad de autores tanto matemáticos, como históricos y políticos, se dedicaron á escribir sobre este asunto; y en medio de tanto libro y tantas opiniones, muchas veces dejaron las buenas doctrinas para dar cabida á los sueños y delirios del fanatismo.

Demasiado pesada y aun difícil seria para nosotros, la narracion en este prólogo de todo cuanto se ha escrito sobre la música: Mas sin embargo, daremos una idea de lo que algunos escritores tanto antiguos como modernos han dicho acerca de este arte, y nuestra pobre opinion sobre el mismo asunto, fundada en la de un sabio maestro español: pudiendo el que desee estudiar mas á fondo estas materias, consultar la *Enciclopedia metódica,* en donde encontrará dilatadas noticias de la historia de la música, tanto entre los egipcios, chinos, hebreos, griegos y árabes; como en las naciones modernas despues de la restauracion de las letras y ciencias en Europa. Tambien podrá leer las obras de Guinguené, el P. Martini, Mr. Fetis, y otros sabios y célebres autores.

La música no fué inventada, sino cultivada. El buscar su orìgen en causas estrañas á la naturaleza, es un absurdo. Con las primeras palabras se formaron los primeros sonidos, y los primeros discursos fueron las primeras canciones.

El hombre canta como habla, sirviéndose de su voz como de todos sus demas órganos; y asi como la poesìa fué inventada antes que la prosa porque las pasiones hablaron antes que la razon, (1) la música tuvo el mismo orìgen, puesto que viene del corazon y va al corazon,

(1) Rouseau. Orígen de la mús.

siendo un sentimiento intimo y espontáneo en el hombre la necesidad de cantar como la de hablar, segun dice Estrabon.

Considerada la música como arte, no tiene origen determinado. Los principios y las cantidades de que se compone, han sido el resultado de mil circunstancias diversas, puesto que cada época ha contribuido á los descubrimientos subcesivos, y estos descubrimientos yprogresos al través de los siglos, han constituido su historia como la de todas las demas artes.

No puede decirse que los primeros hombres que egercitaron un arte fueron los primeros inventores, pues el germen de todas las artes se encuentra en la inteligencia de algunos de los individuos que constituyen un pueblo. (2)

La palabra *música*, es derivada segun unos de *Musa*; segun otros de Moisés cuando èste la enseñaba á los israelitas para cantar las alabanzas al Señor; y segun San Isidoro, de la palabra griega *Moy* que significa *buscar*.

Los griegos tenian á la música por necesaria al hombre; siendo Temistocles Ateniense juzgado persona indocta, por haber reusado en un convite la Lira y el canto; asi como Epaminondas Tebano fué estraordinariamente alabado, por ser versado en lo uno y otro.

Licurgo autor de durisimas leyes, manifestó á los Lacedemonios, que la naturaleza habia dado la música á los hombres para que con mas facilidad sufriesen las fatigas humanas; y Platon la juzgó ciencia necesaria al hombre politico.

Dice Plutarco, que un hombre que hubiese aprendido desde su infancia la música, tal como se debe enseñar á

(2) Lichtenthal. Dic. de mús.

la juventud, no puede dejar de tener un gusto amante de lo bueno, y por consiguiente enemigo de lo malo, aun en las cosas que no pertenecen á este arte. Jamás se deshonrará con una bejeza; sera útil á su patria, y observará una arreglada conducta en la vida privada. No habrá accion ó palabra alguna suya que no sea mesurada; que no tenga en todas las circunstancias de tiempos y lugares el carácter de la decencia, de la moderacion y del órden.

Los chinos, los egipcios, los indios, los hebreos y todos los pueblos antiguos, usaban de la música en sus danzas, ceremonias fúnebres y fiestas religiosas.

Desde que Moises autor de la sublime oda primer fracmento de la poesía épica, la puso en música y enseñó á los israelitas á que la cantasen, se vió á la música constantemente formando parte en las ceremonias religiosas de los hebreos. David la estiende, propaga y perfecciona para el mismo efecto, no desdeñándose de ir cantando y tañendo delante del arca del testamento; estableciendo cuatro mil cantores y tres maestros de capilla llamados Asaph, Eman y Hetan: nombrando doscientos ochenta y ocho maestros para enseñar á los sacerdotes del Templo; y aconsejando, convocando y aun mandando á toda clase de gentes y naciones, que diesen alabanzas á Dios cantando y tocando. (1) Salomon, su hijo, la cultivó con tanto celo y mayor esplendor que su padre, puesto que tuvo en su templo segun Flabio José, (2) doscientas mil estólas de lino para los levitas que cantaban himnos y salmos, doscientas mil trompas, y cuarenta mil instrumentos de música entre arpas, liras, dobles flautas y cuernos. Mas con la cautividad de los judíos en Babilonia, el arte fué de-

(1) David. Salmo 95, 97.

(2) Hist. de los Jud.

clinando, y poco á poco se sumergió en el mas profundo olvido.

Algunos siglos despues, Archiloco de Paros, inventa el recitativo dramático: Olimpio el Frigio, perfecciona la melopéa aplicada á la poesia: Terpandro, inventa un sistema de anotacion musical; y Tirteo, perfecciona los cantos populares.

Los gentiles hicieron inventor de la música á su Dios Apolo, colocando á esta divinidad entre las nueve *musas*, de donde quieren se deribe la palabra *música*, porque aseguraban que la música y poesía eran presididas por las nueve musas, llamadas Heliconides por habitar en el monte Helicon cerca del Parnaso. Hay otros, que hacen al Dios *Pan* universal en su dominio, pintándole *semicapro*, afirmando los pies en el suelo y tocando con la cabeza en el cielo, segun dice Natal Comité; y con todas estas alusiones, quieren sea el autor de la música, entendida por el órden y concierto de la naturaleza que llamaban *armonia*, con lo que decian gobernaba el cielo.

Los griegos (segun Eusebio) atribuyen á Dionisio el principio de la música, mas este asegura que fueron Ceto y Anfion. Otros dan la invencion á Cadmo hijo de Agenor rey de Fenicia que vino á Grecia con una colonia de fenicios y fundó Tebas, cerca de quince siglos antes de Jesucristo, y á su muger Harmonia ó Harmonie, hija de Marte y Venus, gran cantora y tocadora de la lira.

Solino, dice traer la música su orígen de Candia; y Polibio, de Arcadia.

Diodoro, asegura ser Mercurio el primero que encontró las voces de la armonía. Philostrato y Gregorio Giraldo, son de la misma opinion que Diodoro. Isidoro apoyándose en la opinion de otros, juzga que fué Pitágoras el primer inventor que la halló, por el sonido de los martillos

y el herir de las cuerdas estendidas. Camaleon Pantico (segun Atenèo), juzga derivarse del canto de los pájaros; y algunos autores han llevado sus ridículas preocupaciones, hasta asegurar que la invencion de la música vocal, se debe á los monos. (1)

Apolidoro, atribuye el descubrimiento de los instrumentos de cuerda, á Hermes; al cual dió esta idea una tortuga que se encontró disecada y cuyos nervios tendidos y contraidos por el calor, producian sonidos agradables; y Selon, Diodoro y Lucrecio, afirman que el sonido que producia el aire introducido por unas cañas, dió la primera idea de los instrumentos de viento, á un pastor ocioso que lo observó. (2)

Segun el Génesis, San Isidoro en sus Etimologìas, San Agustin, (3) y el testo de la sagrada escritura, el primer hombre que descubrió la música, fué Jubal hijo de Lamech y Ada, antes del diluvio y por el año de 1656 de la creácion del mundo.

Moisés dice, que Jubal, hijo de Lamech y Ada, fué el padre de los que cantaban al son de la cítara y del órgano. Algunos, dice Teixidor; han interpretado estas palabras del sagrado historiador, y de ellas han sacado, que Jubal fué el inventor de los instrumentos músicos; otros, que el mas sabio y diestro músico de los de su tiempo, tanto en el canto como en el tañido de los instrumentos artificiales; y otros finalmente, remontándose mas, suponen que fué el inventor de la música compuesta de melodía y armonia simultánea.

De lo primero se deduce que los ascendientes de Juval ya cantaban: de lo segundo, que se acompañaban con

(1) Lichtental. Dic. de mús.
(2) Lucret. de Ret. nat.
(3) Lib. 15 de Civitate dei.

instrumentos músicos, sin saber el porque de ello ni el resultado; y de la cuarta interpretacion se infière, que Jubal fué el inventor de la ciencia musical; es decir, del arte grande de la consonancia y disonancia, y de las razones y proporciones que contiene.

Esta esposicion parece la mas verídica porque Moisés asegura que el hermano mayor de Jubal, llamado Jubel, fué inventor de las tiendas de campaña ó habitaciones movibles de los pastores: que Jubal Cain hijo de Lamech y Sella, fué el inventor de las herrerías, y que Noema, hermana de este, fué la inventora de los hilados y tejidos. ¿Seria posible (dice Teixidor) que un historiador tan exacto como Moisés, haciendo mencion de los inventores de las artes mecánicas, dejase de citar el nombre del que inventó las liberales? No es probable.

Moisés, segun Clemente Alejandrino, Filon y otros, fué educado en las ciencias por los sábios de Egipto; estos deducian de la música todas las ciencias humanas, y con ellos casi todas las naciones que las cultivaban. Bajo este supuesto el autor del Genésis, al decir: *Jubal fuit pater canencium cithara et organo*, se dejaba entender perfectamente por todos los orientales, que en este particular hablaba del órigen de las ciencias.

Los mas de los espositores de la Teología pagana, son de opinion que los gentiles, bajo el nombre de Minerva, daban adoracion á los hijos de Lamech, inventores de las artes tanto mecánicas como liberales, y aun al mismo Lamech; porque á Minerva la hacen inventora de la caza, de los instrumentos músicos, de los números y aun de la Aritmética, de la maquinaria, de los tejidos, etc.; pero de la música, no pudiendò hallar su inventor entre los mortales, aseguraban segun Macrobio, Berbaldo, Oracio Flaco y otros muchos, que era de origen divino y fué bajada del cielo.

Si se le concede al primer hombre la ciencia infusa en toda su plenitud, (dice el ya dicho Teixidor, de cuyo precioso manuscrito tomamos todas estas noticias) él fué el primer inventor de la música y por consiguiente de todas las razones y proporciones armónicas. Mas si el perfeccionador de la música fué Adan ó fué Jubal, será cuestion en que no entraremos pues no sirve á nuestro intento el discutirlo. Solo dirémos, que los antidiluvianos fueron los inventores por lo menos del sistema de música inspirado por la naturaleza misma, y el de la progresion triple; el cual recojeria Noé prevenido de su destino, como advierte Calmed, (1) entre otras cosas útiles á la recordacion de las artes y las ciencias.

La época de la fundacion del imperio chino, no se aleja mucho del diluvio universal. Los chinos dan de antigüedad á sus sistemas de música sin llamarse sus inventores, 2,277 años antes de Jesucristo, es decir, catorce años antes de que se comenzase la soberbia torré de Babel. Sus tres sistemas de armonía, son una progresion triple, que no se diferencia de la de Pitágoras, sino en que, este filósofo, sacó de la dicha progresion los tonos y semitonos segun el órden analítico, y los chinos por el contrario siguieron escrupulosamente las leyes del órden sintético (2). Deducen de aquí, que los descendientes de Noé, antes de comenzar su gran torre, cantaron segun el tetracordo, puesto que sus intérvalos de tono y semitono, son mas conformes á los órganos de la voz humana, como se infiere por la historia de las naciones mas antiguas.

Cuenta la sagrada escritura, que los pueblos que habitaban el pais antes de los Caldeos, conocian la música ins-

(1) Historia del viejo testamento, en frances, pàg. 3, 4 y 5.

(2) El inferir màximas generales de las verdades particulares, llaman método analítico; y de las verdades particulares inferir las generales, sintético.

trumental y vocal; (1) y todos los pueblos, en fin, despues que se esparcieron por la redondez de la tierra, cultivaron la música, unos segun la naturaleza les inspiraba, á los cuales llamaban satiros; y otros segun los instrumentos sistemáticos de ella, que como se deja dicho Noé conservó; esto es el tetracordo y la progresion triple.

El tetracordo segun se deduce de los mas antiguos historiadores, fué seguido de las naciones septentrionales y occidentales; y la progresion tríple de los orientales y meridionales de la principal parte del mundo que era el Asia.

Si damos crédito á los historiadores egipcios, creyendo como ellos aseguran, que Cham, segundo hijo de Noé fue el primero que se estableció, y que Menes fué el primer rey de Egipto; se puede asegurar que este Menes, al que algunos llaman Ossiris, fué Mesrain hijo de Cham, atribuyéndole á su reinado las tradiciones egipcias, la restauracion de las ciencias y las artes perdidas en el diluvio universal. Estas renacieron á favor del fenómeno armónico, y en prueba de esto, cuentan de este soberano, que en su tiempo floreció áquel Mercurio tan inteligente en la música; y añaden, que acompañado de músicos y satiros, aquellos cultivadores de la música como ciencia, y estos como meros aficionado, viajó por la Etiopia y la Arabia, penetró en las Indias, visito todas las naciones del Asia, y propagó por todas partes las ciencias y las artes.

Si el célebre Faut, fué el primer profesor de la geometría y astronomia, cuyas ciencias juntamente con la aritmética ó los principios de ella aprendió de Ossiris, llamándose sagrado intérprete suyo, y si es cierto asi mismo, que esculpió en columnas de mármol la historia de

(1) Genésis, cap. 31. vers. 27.

los antidiluvianos, las cuales se conservaban en las grutas ó subalterráneos de Egipto, segun Amiano, Marcelino, y monseñor Huet en su *Demostracion evangélica*; (1) es indudable que tanto la aritmética, geometria y astronomía, debieron su resurreccion á los llamados músicos por escelencia; ó lo que es lo mismo, investigadores del principio de la música universal ó fenómeno de la armonía, puesto que dicho Ossiris favorecia particularmente á los profesores de música tanto científicos como prácticos, conocidos los primeros con el nombre de músicos, y los segundos con el de sátiros. Mas claramente demostrado: los que del fenómeno físico y razones de sus intérvalos armónicos dedujeron la aritmética, geometría y astronomía, se llamaron músicos; y los que de la melodía de sus ritmos musicales dedujeron los ritmos, se llamaron sátiros.

Todo esto lo confirma enteramente, el símbolo de la música que los egipcios llevaban aun en los tiempos de Platon en las fiestas consagradas á Isis y Ossiris, con preferencia á los significativos de la geometria, astronomia, etc., como se vé por la Lira en manos del Dios Apolo ó Númen presidente de las musas ó ciencias; la Lira citára, ó violin de Orfeo colocado en el cielo, y otros mil simbolos y geroglificos usados por los egipcios, caldeos, fenicios y griegos, á los cuales añadiremos los instrumentos músicos que hacian el carácter del Dios Termino, autor de la medicion de la tierra ó geometria práctica. (2)

Los pareceres de los antiguos filósofos con respecto al origen de la música, se reducen segun los escritores que los han interpretado, á que esta ciencia es hija legitima de las matemáticas, y como tal, la han prescrito leyes ya

(1) Hist. Amiano. Marcelo, lib. 22.—Huet. Prop. 4. Cap. 2, núm. 14.

(2) Pietro Santi Bartoli. Part. 3, núm. 21.

en sus intérvalos consonantes y disonantes, ya determinando sus duraciones con respecto al compàs.

Nosotros autorizados con el parecer del sábio maestro español D. Francisco Gibert de Teixidor, vamos á probar todo lo contrario; y si los músicos ocupados generalmente mas en el estudio de sus melodias que en las investigaciones del origen de ellas, han dado credito y fé á los filósofos; ó si algunos, pensando lo contrario formaron de ello un misterio irrevelable; nosotros, que no tenemos mas objeto que el bien del arte y su encumbramiento, vamos á esponer cuanto podamos, para defenderlo de los que, con mas tiempo para estudiar y mas fortuna para ser oidos, han querido humillar la ciencia de las ciencias, confiados mas que en sus razones, en las escasas y nulas fuerzas de los que pudieran ser sus contrarios. (1)

Debil nuestra pluma y escasos nuestros conocimientos para tal empresa, acudimos á los escritos de nuestro compatriota Teixidor, y si no con la estension que él lo prueba, daremos una idea de sus razones.

El filósofo Pitágoras estimado por discípulo de los egipcios, caldeos y fenicios, segun Jamblico; y de los Bradmanes ó filósofos del Indostan segun Clemente Alejandrino, deducia de la música, su fisica, su astronomia, su moral y hasta su medicina.

Apenas habrá quien ignore que este filósofo es estimado por el primer inventor de las razones numericas, sacadas de los intervalos músicos.

Todos saben, que su sistema de música, es una progresion triple, en la cual las octavas se hallan sobre entendidas por todas partes. Bien poco versado será en asun-

(1) Se halla en nuestro poder un precioso manuscrito sobre el orígen de la música y otras materias, escrito á fines del siglo pasado por D. Francisco Gibert de Teixidor, maestro que fué de las Descalzas Reales de Madrid, el cual pensamos publicar esperando será bien recibido por los verdaderos amantes del arte.

tos músicos, el que al ver su disposicion no conozca desde luego que el filósofo Samnita lo formó imitando en un todo el tetracordo primitivo, Si, Do, Re, Mi, deduccion precisa de los sonidos fundamentales 1|3 1|2; es decir, de las resonantes de la quinta y octava de la unidad, sonidos efectivos en la resonancia de los cuerpos sonoros perfectos. De esto se infiere, que la escala musical llamada *Tetracordos unidos*, cuando no estuviera en práctica entre los griegos de su tiempo, lo estaria por lo menos entre los egipcios, caldeos y fenicios, y su principio seria la resonancia del cuerpo sonoro conocido de los filósofos en las referidas naciones, siendo cierto que Pitágoras cursó con ellos.

Una de las pruebas de que los referidos maestros de Pitágoras tenian un perfecto conocimiento de la armonia, es los atributos que ellos y el mismo Pitágoras daban á los números, principalmente á los que constituyen el senario.

Pitágoras hablando de la unidad, dice : *Unitatem est substanciam, causam veritatis, constitutionem concentus in majore et menore œquale*, etc. En otra parte se lee, que la unidad es macho y hembra y que enjendra. ¿De dónde pudo venirle tanto á Pitágoras como á sus maestros atribuir á la unidad lo referido, sino de la resonancia de los cuerpos sonóros, mayormente apellidándola *Constitutionem concentus*, que es lo mismo que decir, origen de la armonia simultánea? No puede hallarse otro origen.

Al número 2, le llama el dicho filósofo, par ; esto es, octava justa de la unidad, quizá por saber que era el ordenador de la marcha armónica : *Fons Omnis concentus.*

Del número 3, dijo que era escelente, porque todas las cosas se dividian por este número. (1) Las escelencias

(1) En tiempos anteriores á Pitagoras, era ya sabido esto mismo, como consta del canto de Homero : *Trifariam omnia divisa sunt.*

del 3, deben ser los tres sonidos proporcionales que la resonancia de los cuerpos sonoros perfectos, hace oir en las divisiones 1. $^1/_3$ $^1/_9$ y 1. 3. 9. como tambien 1. 5. 25, en los cuerpos sonoros imperfectos.

Al número 4, le da entre otras preeminencias, la misma que al 2 con respecto á la música, sin duda porque ignoraba la octava justa del 2, y la quincena con uno.

Al número 5, entre otras cosas, le llamó: *qui est á rixis, quod quæcumque antea inter se distabant, constituat ac conciliet.* Esta prerogativa del 5, no puede tener otro principio que el siguiente. El fenómeno físico de la armonía simultánea, produce la quinta perfecta de 2 á 3, y por consiguiente en distancia imposible de poder aproximar ó dividir armonicamente; en discordancia con respecto á las vibraciones, pues mientras la cuerda grave da una, la aguda da una y media. Pero, si esta misma quinta se considera de 4 á 6, lo encontrado de las vibraciones cesa, porque media el 5, cuyo número como tercero en discordia, forma la tercera mayor con seis, y la menor con cuatro, en la consonancia, La, Fa, Re, espresada por la proporcion aritmética 4, 5, 6; y la tercera mayor con cuatro, y la menor con seis, en la consonancia, Do, Mi, Sol, espresada por $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$ armonicamente proporcionales.

Al número 6, lo llamó: *harmonia, propter cetcrorum concentum.* (1)

Sin necesidad de pasar mas adelante en la esplicacion de los demas números, tanto impares como pares, ni en la investigacion de sus propiedades, resulta de todo lo espuesto: que Pitagoras y sus maestros tenian una idea exacta de la resonancia del cuerpo sonoro perfecto, porque de

(1) Desde tiempos mas antiguos que los de Pitagoras, era apellidado el número 6, *mundo. Quia mundus atetiam senarius excontrariis sepe visus constitise secundum harmoniam.*

otra manera, no atribuirian ni á la unidad, ni á los demas números que componen el senario, lo que se deja referido, y mucho menos, el llamar al senario *mundo*, ni al mundo epílogo de consonancias, si no hubiesen observado en el cuerpo sonoro, que todos los intervalos constitutivos de ellas, están constituidos en el número senario y en sus dobles.

Bajo de este concepto y del que todos los discípulos de Pitágoras, es decir, todos los aritméticos y geómetras aseguran, que este filósofo fué el inventor de la aritmética, ó cuando no, el amplificador de ella, como lo asegura Polidoro Virgilio; y que en el fenómeno de la armonía se encuentran todos los modos, no solo de poderla amplificar, sino tambien los de inventarla; no nos queda duda que la ciencia de la aritmética, fué sacada de la música.

El venerable Beda, hablando de la aritmética, dice, que es una perfecta música. El mismo Pitágoras asegura, que los números son invencion de Minerva. Los intérpretes de la Teología pagana, segun se deja dicho, aseguran que el gentilismo veneraba en esta deidad á la familia de Lamech; luego los números son invencion del investigador de las razones armónicas y por consiguiente de la aritmética.

Con respecto á la geometria diremos solamente, que Pitágoras hablando de la potestad del número 3, afirma ser tal, que se estiende sobre la música universal que la compone y con mucha mas superiodidad sobre la geometria. Añádese en otra parte, segun Mercurio, que el triángulo y rectángulo, lo demostraba por los números 3, 4, 5, sacados de la consonancia de 4.ª y 6.ª Ciñéndonos únicamente á las dos proporciones del filósofo, junto con las proporciones y progresiones, unas contenidas en la armonía y otras deducidas de su economía, son lo muy sufi-

ciente para persuadirnos que la geometria no puede tener otro orígen que la música.

Lo que parece increible, es ver á un filósofo como Pitágoras, que manifestando con toda claridad la resonancia de los cuerpos sonoros, formára un sistema de música contradiciendo todo lo referido. Nosotros creemos que, ó sus maestros hicieron un gran misterio de ello, ó él lo hizo con sus discípulos, porque de otra manera, parece imposible que se aferrase en la progresion triple, cuando sus mismos principios le dictaban lo contrario.

El deseo de ser estimado dicho filósofo por un génio sobre-natural, y venerado de la posteridad por inventor de las razones armónicas, le hicieron preferir los intervalos disonantes de sus tetracordos, á los producidos por la naturaleza misma; y para poder alucinar á los venideros, inventó la fábula de los martillos la cual propagó á sus discípulos como orígen de sus especulaciones armónicas, apartándose de este modo de la doctrina de los antiguos egipcios que tenian en suma veneracion el número 5; y segun Horapollo, para indicarle *cidus pingebant propter harmoniam*, (1) se declaró á favor del cuaternario. Ya fuese porque los números 1, 2, 3, 4, espresivos de los intervalos 8.ª 12.ª y 15.ª de la unidad, sumados producen el denario; ya porque 6, 8, 9 y 12, espresivos de la 4.ª 5.ª y 8.ª de 6, fuesen el orígen de su sistema de música; dió á su cuaternario una escelencia tal, que sus discípulos hacian el juramento mas solemne, en esta forma: *Per cum qui anima nostra tradidit cuaternarium, fontem sempiternæ naturæ radicis habentem etc.* ¿No podria ser todo esto para deslumbrar á sus discìpulos con respecto al principio universal de las humanas ciencias? Un hombre que para es-

(1) Hieroglíphic. lib. 1.

tablecer entre sus discípulos el dogma de la metempsicosis ó trasmigracion de las almas de un cuerpo á otro, les aseguró que habia estado en el sitio de Troya bajo el nombre de Euformio, que antes de él, habia sido Etalides hijo de Marte, y despues del referido sitio fué Hermótimo, Delio, etc. ¿No podia ser capaz de inventar otras fábulas que desacreditasen el fenómeno de la armonía?

En esta época se perdió casi del todo la música griega en cuanto á los menores intervalos de semitono y tono, y absolutamente la armonia simultánea, la verdadera melodía, la aritmética, geometría etc.; porque aun cuando el filósofo Sámio no negase á la música el imperio sobre todas las demas ciencias humanas, como no hizo mencion de la proporcion armónica, ni de las razones que la constituian en su plenitud, sus discípulos no tardaron en trocar los frenos, atribuyendo á los números y proporciones, el orígen de la música.

Sin embargo de todo esto, la mayor parte de los filósofos griegos, estuvieron conformes en que la música era el principio único de las ciencias aunque ignoraban el como. Platon, filósofo tan amante de la geometría, que no admitia en su escuela al que la ignorase, por lo cual tenia escrito en la entrada: *nemo geometriæ ignarus ingreditur*, aseguró que la música era la madre universal de las proporciones. (1) Mas perdido el conocimiento del fenómeno físico de la armonía único principio de la música, ya por los misterios en que Pitágoras la envolvió para sus discípulos, ya porque la ocultase del todo; tanto sus discípulos como Platon, desbarraron en asuntos físicos, por mas que la tradicion general y el instinto filosófico, los inclinase á creer que el principio general de todas las humanas ciencias, se habia de buscar en la música.

(1) Plutarco in Platone.

Aristóteles, ó bien por estar dotado de un génio superior á sus maestros, ó bien porque la música de su tiempo habiendo roto los diques que la tenian sitiada; hacia oir las consonancias en toda su perfeccion; aseguró que en la música se hallaba el verdadero sistema del mundo físico. Desérmes afirma, que este filósofo hizo algunos esperimentos sobre la resonancia de los cuerpos sonoros, y averiguó los motivos porque todo sonido agudo hace oir su octava baja.

Un escritor moderno gran sectario de Aristóteles, admirado de sus preciosos tratados filosóficos, y mucho mas de su historia natural, no puede persuadirse que sean parto del mismo talento, las puerilidades que se leen en la física, insertas entre otras insignes obras que llevan su nombre, y niega absolutamente que dichas puerilidades puedan ser obra de un talento tan elevado. Esto hace creer, que si la verdadera física de Aristóteles pareciese, se hallaria en ella el sistema celeste que Copérnico resucitò y los físicos modernos siguen, ya no como hipótesis, sino como verdad demostrada. ¿Y cuál seria la razon de esto, arguye Teixidor? La de haberse dedicado á la parte científica de la música, no segun los filósofos griegos sus predecesores la representaban, sino como la naturaleza maestra de toda ciencia la produce en el fenómeno de la armonìa, principio tan luminoso que estamos por decir, que todos los adelantos hechos por los filósofos modernos en matemáticas, física y astronomìa, se deben á las investigaciones hechas sobre él.

No aseguraremos tanto, pero lo que si diremos es, que todos los filósofos y matemáticos desde Galiley Galileo, hasta el suizo Euler, á los cuales la física y las matemáticas deben muchos adelantos útiles; han hecho un estudio formal de la parte científica de la música, que se-

guramente no lo verificáran si de él no hubiesen sacado consecuencias mas útiles en sumo grado, que la de proponer un nuevo sistema de temperamento, ó la mayor perfeccion de un instrumento músico.

Mas cuando no se quiera conceder que de la música tienen principio las matemáticas, la astronomìa, física, sistema de atraccion y gravitacion de los cuerpos, cuando no con todos sus cánones, por lo menos con estos dos: *la atraccion disminuye en razon inversa del cuadrado de la distància: los cuadrados de los tiempos periódicos de los planetas son proporcionales en los cubos de las distancias*, que son el ornato de la moderna física; al menos no se podrá negar que las leyes de la óptica, no han sido comprendidas hasta que se han aplicado á ellas las de la armonìa simultánea, que son, la proporcion armónica contínua y discreta, la proporcion tanto ascendente como descendente de esta misma clase, engendradas por la naturaleza, y reveladas al hombre en el fenómeno armónico de una manera sensible al oido, á la vista y al tacto.

La importancia que los antiguos dieron á la música, hace comprender al mas enemigo de este arte, que sus reglas fueron la llave general de todas ó la mayor parte de las ciencias y las artes. Si el conocimiento de las ciencias ecsactas ha quitado á la música entre los modernos la superioridad que antes tenia. ¿El principio de ellas de donde salió? ¿Quiénes fueron sus primeros sacerdotes? ¿Cuáles fueron sus primeras reglas? Averígüese detenidamente, y contéstesenos despues.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

CAPÍTULO I.

Situacion de España, sus límites y pobladores.—Conocimientos de los españoles. — Primeros cultivadores de las ciencias y las artes. — Primeros que introdujeron la música en España. — Sorpresa de los Romanos sobre la música española. —Los españoles aventajan á los griegos en la música.— El porqué de esta ventaja. —Cálculo y tratado de Didimo Alejandrino. — Práctica de la armonía simultánea por los españoles. — Carácter particular de la música y baile de los españoles. — Aficion de los romanos á la música española. — El sistema músico de los españoles fué desterrado de Roma por Neron.—Dicho sistema es recibido de los latinos. —Alfabetos españoles.— Establecimiento de los focenses.— Timoteo de Milleto.— Los españoles dieron ideas nuevas de música á los jonios. —Polimnester.—Disputas sobre la música.— Poesía Ditirámbica.— Antigüedad del idioma vazcuence.—Invencion de ritmos y metros en la lengua griega de la vazcuenze.— Los áticos se deciden por la música instrumental — Burla de Platon á los músicos instrumentistas. — Poetas que se dedicaron á aplicar la palabra á dicha música. — Orígen de la poesía ditirámbica.— Los cantores españoles superan á los griegos.—Música sagrada.— Compositores sacros.— Conocimiento de los músicos españoles en el siglo VII.—Antigüedad del cántico litúrgico en España.—Alfabetos de los españoles. — Carácter de la música eclesiástica.— Judíos.— Nuevas notas musicales de los hebreos.— Lusitanos y Gallegos.—Nuevo sistema de anotacion musical.—Concilio octavo de Toledo.— Diferentes anotaciones en las iglesias de España.— La Irlanda recibió su educacion musical de España.—La anotacion del canto litúrgico pasó de España à Inglaterra, Francia y Alemania.

La península española comprende la España y el Portugal, y está situada entre los 5° 43' 34" longitud occidental, y los 68, 59' 6" longitud oriental. Su latitud boreal abraza desde 36, 0' 30" hasta 43° 46' 40" tomada desde los puntos mas avanzados al N. y al S., á saber : desde la isleta de Tarifa (Mellaria) que es el punto mas meridional, hasta el cabo Ortegal llamado por Tholomeo *Trileo*-

cum á causa de los tres farallones blancos que tiene al frente. Su estremo occidental es el cabo de Roca de Cintra, que los antiguos llamaron *Promontorium magnum*, y tambien *Ulisiponensis*: su estremo oriental es el cabo de Creus. La longitud de la península de E. á O. es de 220 leguas, y su anchura de N. á S. de 190.

Las provincias fronterizas que forman la linea divisoria entre Francia y España, son: Cataluña, Aragon, Navarra y Guipúzcoa. Esta linea tiene á sus estremos un promontorio en el Oceano Atlántico junto á Fuente-rabía, que los antiguos llamaron *Ocasum* ú *Olarsum*; y otro en el Mediterráneo llamado *Cabo Cervera* al N. de Creus, y la bahía de Santa Cruz de la Selva, que los antiguos llamaron *Pyrenne venerus templum.*

El Mediterráneo baña las costas de España desde el cabo de Creus hasta el de Trafalgar comprendiendo el estrecho gaditano, y discurre entre S. y O. por espacio de 251 $^{3}/_{4}$ leguas por las costas de Cataluña, Valencia, Murcia, Granada y Cadiz; y el Occeano comprende en la península el espacio de 406 leguas que corresponden á Andalucia, Galicia, Asturias, Castilla, Vizcaya, Guipúzcoa y Portugal. (1)

La España, segun el historiador D. Juan Francisco Masdeu, fué el último pais de Europa que se pobló despues del diluvio universal por los descendientes de los nietos de Noé, Tubal y Tarsis: (2) y apesar de esto, fueron sus habitantes los primeros que cultivaron las ciencias y las artes entre los europeos.

Estrabon, hablando de los turdetanos pueblos situados en la Andalucia, dice: que seis mil años antes del imperio de Tiberio, hacian uso de la gramática, conservaban

(1) Descripcion geográfica de España por D. Tomas Lopez.
(2) Historia Crist. tom. 1 núm. 9 y 10.

escritas sus memorias antiguas, tenian poemas, y sus leyes escritas en verso. (1)

Los Moedanos en su historia de España, son de opinion que sus naturales cantaban con arreglo, y escribian con signos y geroglíficos, antes de tener comunicacion con los fenicios. (2)

Masdeu, es de parecer que los españoles no cultivaron las ciencias, hasta que se comunicaron con los susodichos orientales, es decir: por los años de 1500, antes de J. C. Añade, que los seis mil años que los turdetanos daban de antigüedad á sus escrituras, eran trimestres, y segun su cálculo, resulta 1920 años, suma poco distante de los seis mil que el geógrafo griego refiere, (3) y de los mil y quinientos compuestos de doce meses.

Si los fenicios se establecieron en España 1500 años antes de la era cristiana, los españoles fueron cultivadores de las ciencias y las artes antes que los griegos, puesto que Cadmo no fué á Beocia, hasta por los años de 1450 antes del Mesias, que son 50 años despues de la fundacion de Cadiz por los fenicios.

Siendo estos orientales tan diestros músicos segun varios autores, se puede asegurar que para el logro de sus pretensiones en la peninsula, se valieron de los atractivos de la música; y despues de logradas, comunicaron á los españoles sus conocimientos, juntamente con sus pocos instrumentos músicos, enseñándoles el manejo de ellos, sus canciones y el modo de anotarlas; teniéndolos de este modo entretenidos, mientras ellos se enriquecian con las producciones del pais.

En tiempos de los reyes David y Salomon, los judíos

(1) De Rab. geograf. tom. 1 lib. 3.
(2) Moedan. hist. Lit. tom. 1 lib. 1.
(3) Masdeu, tom. 1 parte 2.ª

en compañia de los fenicios visitaron á los españoles. Bien cierto es, que los judíos eran por dichas épocas los mas diestros músicos entre todas las naciones del universo; y estos en union de los fenicios, dieron sus conocimientos armónicos á los españoles, los cuales con esto nuevo ausilio, llegaron á ser tan buenos músicos como sus nuevos maestros, y con el trascurso del tiempo, los mejores profesores del mundo en dicho arte.

Para asegurar mas esta verdad, diremos que, los romanos desde que pisaron el suelo de España y oyéron los suaves acentos de la música española, quedaron tan prendados de ella, que el consul Metello discurrió hacer un gran presente á los romanos, enviando á la capital un coro de músicos españoles. Este pensamiento fue coronado del mas feliz ecsito, pues gustaron de tal manera, que no solo la gran Roma los estimó, sino que todas las provincias sugetas á los romanos, buscaban con empeño á los músicos españoles para los públicos regocijos; pero con especialidad, á los cantores cordobeses, y á grandes espensas y con no menos empeño, á las mugeres gaditanas, por su grande habilidad en el canto, baile y singular destreza en tañer toda clase de instrumentos músicos. (1)

No cabe la menor duda, que los dominadores del orbe, habian oido ya en tiempo de Metello á los mas sobresalientes músicos de la Grecia; y sin embargo, dieron la preferencia á los músicos españoles. Prueba cierta de que estos, llevaban conocida ventaja á aquellos.

No puede creerse, que esta ventaja consistiera, ni en la mayor suavidad de las voces, ni en la mejor pulsacion de los instrumentos, ni en la mejor pronunciacion de las palabras y entonacion de los versos, pues Ciceron notó

(1) Juvenal, Estacio y Marcial, citados por Byron tom. 1 part 1.ª Bochart oper. incana. libro 1 cap. 34.

tanto en los cantores como en los oradores españoles, un cierto tonillo *Pingüe y peregrino*: pero se puede creer con fundamento, que dicha ventaja consistiéra en la armonía, y en la natural medida de los intérvalos del sistema musical desterrado de todos los confines de la Grecia, por Pitágoras y sus secuaces, Platon y sus discípulos, y Aristoseno y sus partidarios, á pesar del deleite de sus mismos oidos.

Los griegos anteriores á la época de Metello, á pesar de haber oido el efècto suavísimo de este sistema en la música de algunos profesores jonios, lo desecharon como cosa de los bárbaros. Y puede asegurarse esto, no tan solo por las invectivas de Platon y poetas griegos (particularmente cómicos) contra la música jónica, sino tambien por haber observado que ningun filósofo griego, á lo menos de los que han llegado á nuestros tiempos, calculó los valores de su tetracordo hasta el tiempo de Neron, época en que los músicos españoles ya se hallaban por todas las provincias sujetas á su imperio, y especialmente en Egipto segun testimonio de Marco Antonio.

El filósofo que emprendió el cálculo del dicho tetracordo, fué el célebre Didimo Alejandrino, en un tratado que escribió sobre la diferencia de los sistemas músicos pitagóricos y aristosénicos. Sus valores numéricos son los siguientes:

$$\left\{\begin{matrix} {}^{15}/_{16} \times {}^{8}/_{9} \times {}^{9}/_{10} = {}^{3}/_{4} \\ \text{Si: Do: Re: Mí.} \end{matrix}\right\}$$

Estos valores que dan el justo intérvalo del semitono y de la tercera mayor, los volvió á reproducir el filósofo Claudio Ptolomeo de Pelusiógora por los años de J. C. 138, imperando el español Adriano, juntamente con otros

sistemas de música tanto *diatónicos*, como *cromáticos y enarmónicos* de los antiguos músicos griegos.

Que los músicos españoles en sus coros compuestos de voces é instrumentos, practicaban la armonia simultánea de la manera ya dicha, se prueba en estos versos del gran filósofo y poeta Horacio :

Quando repostum cœcubum ad festas dapes,
Victore lœtus cesare,
Tecum sub alta (*sic Jovi gratum*) *domo,*
Beate Mœcenas, libam,
Sonante mistum tibiis carmen Lira,
Hac Dorium, illis barbarum. (1)

Los romanos, lo mismo que los griegos, llamaban música bárbara á toda la que ejecutaban con sistema diverso del pitagórico y aristosénico. Bajo este concepto, ninguno de los modos musicales adoptados por los griegos sin escluir de estos el modo frigio, puede entenderse con el nombre de modo bárbaro en boca de Horacio : luego la música que dicho Horacio se convida él mismo á oir en casa de Mecenas compuesta de cítaras y flautas, estas segun el modo bárbaro, y aquellas por el Dório, no podia ser otra, que la música concertada de los españoles, mayormente cuando el historiador de las *Aventuras de Apolonio*, famoso pitagórico, la llamó con el mismo nombre, y Juvenal en su sátira asegura, que los músicos españoles y las cantoras gaditanas cantaban en los convites de los ricos.

Los españoles luego que se vieron dominados de los romanos, tomaron no solamente sus costumbres con el

(2) Ad Mæcenam, oda 9.

idioma latino, sino tambien sus modos musicales, cuando no los hubiesen de antemano recibido de los griegos. El modo Dório, era el mas grave de todos ellos: esta gravedad no consistia tanto en el sonido de su cuerda fundamental (como han creido no pocos intérpretes de los escritores de música griegos y latinos), cuanto en la progresion de los intérvalos de 4.ª, 5.ª y 8.ª tanto subiendo como bajando, y tal vez algun intérvalo de tono desde el 4.º al 5.º sonido de su diapasón. Mas claramente dicho; en todas las combinaciones que se pueden hacer sobre los cuatro sonidos que contenia la Lira de Orfeo; Re, Sol, La, Re, octava alta este último Re, del primero; cuyos conocimientos son propios todos, combínense como quieran, de un bajo fundamental, escepto el de tono bajando.

Los cantores de Roma, desde la época de Metello y Ciceron en adelante, cantaban modulando sus voces suavemente, gorgeaban y trinaban con dulzura, y se producian con todos los requisitos á que hoy llamamos, buen método de canto. Pero este método de cantar y tocar, no era general en todos los cantores segun Lucino, porque hablando de los cantores de teatro, asegura que gritaban hasta mas no poder. ¿Quiénes eran pues, los trágicos y cómicos que admiraba Roma en aquellos tiempos? Segun los escritores contemporáneos, fueron los griegos; mas no practicando estos las bellezas arriba dichas, no cabe la menor duda, de que eran los españoles solos los que cantaban con arte.

Juvenal, Estacio, Plinio el jóven, Marcial y otros muchos escritores de aquellos tiempos, dicen, que los músicos españoles eran los que cantaban en los festines de la nobleza romana: sus coros se componian de voces é instrumentos concertados, no á la octava los unos de los otros y sobre una tónica fija, sino en armonía simultánea com-

puesta de consonancias y disonancias, y adornando sus cántos con varias y suaves inflexiones de voz. Estos coros, siempre ó las mas veces, eran acompañados de baile, particularmente los ejecutados por las gaditanas.

Los bailarines, segun las leyes establecidas por los griegos para la danza, debia arreglar los movimientos del cuerpo, brazos y piernas, á las modulaciones de la música. Las gaditanas fueron las mas diestras no solo en el canto y manejo de toda clase de instrumentos músicos, sino tambien en el baile, donde hacian ver al espectador todas las gracias y adornos que oian á los cantores é instrumentistas, con sus movimientos y ademanes, como lo manifiesta Marcial en sus versos:

Canticos quæ Nili Gaditana sussurat
Quæ movet varios brachia voha modos.

Mas por querer espresar las gaditanas con los movimientos del cuerpo, hasta los mas batidos trinos, sacrificaron las leyes mas sagradas de la decencia, como notó el mismo Marcial en estos versos:

Nec de Gadibus improbis puellac
Vibrant sine fine prurentis
Lascibo docile tremore lumbos. (1)

Sin embargo, no toda la música española, ni todos los bailes que la acompañaban eran de esta especie, puesto que el mismo autor que detesta lo inmodesto de aque—

(1) Marcial, lib. 5.º ad taranium.
Con algun fundamento debe creerse que el baile de las gaditanas antiguas, fué el mismo que á mediados del siglo XVI, reprodujo una célebre andaluza llamada Zarabanda.

llos bailes, en otra parte elogia con estremo las canciones, bailes y música teatral de Rixama y Riga, dos ciudades de España.

Llegaron á cautivar de tal manera los atractivos de la música española á los romanos, que viéndose estos precisados por motivos de una gran carestía, á echar de Roma á todos los estrangeros sin escepcion de personas, filósofos, retóricos, eruditos, gramáticos, poetas, y músicos; estos últimos y las bailarinas españolas, que eran en número de tres mil, no salieron de la capital del mundo, por un particular empeño de la nobleza. (1)

Aulo Gelio en sus *Noches Aticas*, dice: que en un festin al cual asistieron sugetos de todas las naciones que subyugó la soberbia Roma, se presentó la Citara á todos los convidados, y despues de haber cantado algunos de ellos, fué presentada á un español, el que no pudiendo escusarse sin faltar al ceremonial Ático, se cubrió el rostro con su manto, y cantó con tanta gracia, suavidad, arte y armonía, que dejó en estremo absortos á todos los convidados. (2)

Habiendo observado, que Didimo, no tan solo calculó el tetracordo de los españoles, sino tambien otro antiguo de los griegos, al que llamó *Ecuabile*; nos hace creer que los latinos en tiempo de Neron, cantaron con el mismo sistema de los españoles. El haber leido que este emperador, fué á Nápoles ciudad griega, para ensayarse en las representaciones teatrales, como tambien que su música era enteramente desagradable á la nobleza romana; (3) nos asegura, que el sistema de los españoles fué

(1) Amiano, pág. 108.

(2) Sin duda se cubriria el rostro, para disimular con este artificio aquel sonido *pingüe y peregrino* que Ciceron le notó, propio de todos aquellos que hablan un idioma estraño.

(3) Teixidor. Discurso sobre la Hist. Univ. de la mús.

desterrado de los teatros de Roma durante este tiránico imperio. Mas al verle restaurado por Tolomeo, en tiempo del emperador Adriano, hace indudable que se recibió entre los latinos, y que, si la música española no se hizo universal en esta época por todos los dominios del imperio, consistió tan solo en la anotacion enteramente diversa de la griega, que era entonces la comunmente recibida.

Los españoles, así como es sabido que tenian dos diversos alfabetos, uno llamado por nuestros sábios, Ibero, y otro Celta, tuvieron asimismo dos diversas maneras de notas musicales. Como estos caractéres eran desconocidos casi del comun de las naciones sujetas á los romanos de aquellos tiempos, no era fácil que el gusto de la música española se hiciese enteramente comun, aunque no tuviese por contrarios á los griegos, hombres que no sufrian con facilidad que los conocimientos de los estrangeros se adoptasen con preferencia á los suyos. Sin embargo, los Focences se establecieron en Ampurias, Rosas, y otras partes de la costa de Cataluña, Valencia, Murcia y otros pueblos de la Jonia, y en las de Granada, 545 años antes de J. C.; y esto nos da fundamento para creer, que los griegos de la Jónia llevaron la música española no solo al Asia, sino á Atenas, y que las revoluciones acaecidas entre los griegos europeos en asuntos músicos, se originaron por querer los atenienses no solo apropiarse las graciosas y alegres canciones del Turdetano y Celtivero, sino todo su sistema musical.

En tiempo de Platon, floreció el célebre músico jónio Timoteo de Mileto, el cual, no solamente llevó á Atenas el sistema de música inspirado por la naturaleza, sino tambien unas sonatas instrumentales que al oirse por primera vez en el teatro, fueron silvadas por el público: mas despues que éste acostumbró el oido á tan delicadas melo-

días, se aficionó de tal modo á ellas, que desechó y aborreció sus antiguos modos musicales, hasta los decantados *Dório y Cário*, propios de los antiguos jónios. (1)

Una música tan agradable á casi todos los habitantes de la Grecia, tan diversa de la comunmente oida hasta entonces entre los griegos, asi asiáticos como europeos, no es posible fuese inventada sin haber oido con anterioridad algunas obras que sirviesen de norma tanto á Polimnester, como á Timotéo, tenidos por los escritores griegos como inventores de las revoluciones musicales de la Grecia. Estas obras armónicas, no fueron ciertamente produccion de los Frigios y Carios, porque los atenienses ya estaban poco menos que cansados de oir sus producciones armónicas á los mejores músicos de estas dos naciones, no solo en los funerales de los Aticos, sino en sus mas solemnes sacrificios, para cuyo fin habia en Atenas un gran número de músicos de las dichas naciones. (2) Tampoco lo fueron de los Asirios, Medos y Persas, porque estos nacionales, tanto cuanto tenian de amigos para deleitarse con la música, tenian de enemigos para dedicarse á su estudio. De los fenicios y hebreos no es creible, porque los primeros en estos tiempos, no eran grandes cultivadores de las ciencias; y los segundos, despues de su largo cautiverio en Babilonia, se deben considerar mas ocupados en recordar sus antiguas melodías, que en invenciones de nuevos modos musicales. Es pues de creer, que los españoles fueron los únicos que pudieron prestar á los jónios ideas nuevas en asuntos músicos en la referida época, porque de estos se sabe que la cultivaron con gran éxito, y ademas consta, que los jónios tenian comunicacion con ellos desde tiempos mucho mas antiguos á estos.

(1) Aristid. Quintil. lib. 1.
(2) Plat. de Republic. lib. 1.

La descripcion que Plutarco hace de la música introducida por los jónios en Atenas, conviene con la que Estrabon hace de la española ó practicada por los españoles desde tiempo mucho mas antiguo. Plutarco hablando de la música jónia del tiempo de Platon, dice: que era brillante, llena de delicadeza, y adornada con todos los primores imaginables: (1) circunstancias todas que segun Luciano, tenia la música de su tiempo estimada como buena por los romanos; (2) que es lo mismo que decir española, si se atiende á los testimonios que dan de ella los latinos.

Que el temperamento de la cítara de Polimnester era conforme al sistema músico inspirado por la naturaleza, y que, las consonancias nunca oidas en la música griega hasta entonces eran la armonía simultánea, orígen de la proporcion armónica, inventada por Eudoxo, (produccion necesaria del buen sistema músico) se confirma con estas esclamaciones de Platon, acérrimo defensor de la música antigua de los griegos. Este filósofo viendo á los atenienses cautivos de su sonoridad, decia: — «¡Oh grie« gos! Tened cuidado con vuestra música, porque si se lle« ga á alterar, se corromperán vuestras costumbres: por« que la música, madre universal de todas las proporcio« ciones, de la decencia y del agrado, no se dió á los hom« bres por los dioses solo para las delicias y única adula« cion de los oidos; sino para establecer el órden y armo« nía en las facultades del alma, fuertemente perturbadas « por el horror y el deleite.» (3)

Que los españoles practicaban el referido sistema músico, y la armonía simultánea desde la mas remota antigüedad, se confirma con la autoridad de Tulio, y mucho

(1) Plutarco de Republic. lib. 1.
(2) Luciano harmon. tom. 1.
(3) Plat. de legi. lib. 7.

mas con la de Horacio Flaco, Séneca, Macrobio, y otros muchos escritores, posteriores al general auje de la música española en todo el imperio romano.

Igualmente se confirma, el que los españoles no aprendieron ni el sistema músico, ni la armonía simultánea, de los griegos que se establecieron en España; puesto que los griegos mismos confiesan no haber oido tales armonias hasta el tiempo de Polimnester; es decir, mucho despues de un siglo del establecimiento de los jónios en España.

Además de esto, la resistencia de los pitagóricos, Platon y sus sectarios, á que se recibiese entre los griegos la dicha música, manifiesta claramente que era del todo nueva en aquellos tiempos, tanto en la Grecia europea, como en la asiática. Los partidos ya del pueblo de Atenas, ya de los músicos, unos á favor del sistema nuevo y otros del antiguo: aquel cúmulo de disputas que se suscitaron tanto sobre el gusto de la música, como de sus utilidades: aquel furor de propagar sistemas de música dirigidos todos á conciliar los dos partidos: las interminables cuestiones sobre el lugar fijo del género cromático y enarmónico: sus proporciones constantes en todos los modos musicales, y otras mil cosas de esta especie (las cuales se terminaron todas á favor de la música antigua, á pesar de la tenaz resistencia de los músicos discípulos de Timoteo de Mileto, y de los griegos sensibles,) son otras tantas pruebas que corroboran la verdad de todo lo espuesto.

Casi en los mismos tiempos de que hablamos, tuvo principio la poesía llamada ditirámbica: naciendo en tiempo de Polimnester, y perfeccionándose en tiempo de Platon.

Este género de poesía, aseguran no pocos escritores, que tuvo su creacion en las fiestas de Baco, y que fué mas bien parto de la embriaguez, que de el furor poético. El

autor del *Orígen de los ritmos*, sin alegar prueba alguna, dice; que dicha poesía era oriental, y que fué llevada por los jónios á el Atica: pero nosotros creemos que fué inventada por los griegos asiáticos, con motivo de querer imitar los ritmos de las canciones españolas, apoyándonos en las razones siguientes.

El idioma mas antiguo de los españoles, y quizá el universal en toda la península, ó cuando no en toda ella, por lo menos en los paises habitados por los celtíveros, era el conocido ahora con el nombre de *Vascuence*, peculiar de los vizcainos. José Saligero, dice de él, que nada tiene de bárbaro, nada de estridor de dientes, ni nada de áspero; que es dulce, suave, y sin duda alguna antiquísimo. (1) Boules, asegura que suena dulcemente al oido y que es musical. (2)

Este dialecto, sino fué comun á todos los habitantes de España, es indudable que se hablaba en Cataluña, como lo manifiestan no pocos nombres de pueblos, entre los cuales parece digno de referirse el de *Besalú*, que en vascuence significa *tierra montuosa*, pueblo contemporáneo, y no lejos de Ampurias y Rosas, dos colonias griegas de las mas antiguas en España. Platon dice, que los griegos tomaron de los bárbaros algunas voces y dicciones, entre las cuales nombra estas tres: *Hidor*, que significa agua; *icsis*, ida; y *cincsis*, movimiento. El padre Larramendi, en su diccionario trilingüe, vascuence–castellano–latino, despues de asegurar que los griegos no introdujeron voz alguna en el vizcaino, oportunamente observa que las tres voces citadas, son vascuences en su orígen. Añade, que lo son tambien entre otras: *arcos*, que significa pan;

(1) Mosetin vestque, lib. 1.°, cap. 5.
(2) Introd. á la Hist. Natur. pág. 301.

acribea, certeza; *eros*, amor; *examus*, hiermo; *herosis*, secta; y *lethargon*, letargo. (1)

Muchos son los motivos que pueden concurrir á la transmigracion de voces y frases de un idioma á otro; pero casi siempre, el mas comun ha sido el de las traducciones mayormente poéticas. Fundados en esto, creemos: que los músicos griegos, ya sean Polimnester ó Pitágoras, ú otros mas antiguos, siendo tan buenos poetas, oyeron á los músicos españoles y admiraron sus alegres y festivas canciones; de la admiracion, pasaron al deseo de hacerlas propias traduciéndolas en su idioma; y emprendiendo la ejecucion, conocieron la imposibilidad de ajustarlas á los antiguos metros griegos, ni á las melodías españolas que era su principal objeto. Esto les obligó al invento de un nuevo género de ritmos y metros en la lengua griega, imitando en lo posible los versos vascuences: mas esta servil imitacion de ritmos estraños, les forzó, ya para poder ajustar las frases y metro vascuence al idioma griego, ya el nuevo ritmo griego á las melodías españolas, no tan solamente á dejar sin introducir algunas voces celtíveras ó vasconas como las ya referidas, sino tambien á estropear algunas locuciones griegas.

Esta nueva casta de versos no podia desde luego agradar á los sábios de la Grecia en general, y mucho menos á los de Atenas, por contravenir á las leyes de la Lira antigua, por mas que á todos gustasen las alegres y suaves melodías con que se cantaban. De esto debió resultar, el que tanto los jónios, como los atenienses sensatos, sin perder la aficion á las cantinelas que habian servido de base á la nueva poesía, blasfemasen de ellas hasta el estremo de no querer oir pronunciar palabra alguna con di–

(1) Tom. 1.º prefacio.

chas melodías. De esto se originó á nuestro modo de entender, el furor de los áticos por la música instrumental, que en tiempo de Platon habia llegado á tal grado, que en los juegos públicos y en los teatros, no se oia otra clase de música, y si se cantaba alguna cancion con la nueva poesía, era tan solo para satisfacer al bajo pueblo.

Este deleite de los áticos en la música instrumental, pareció á los poetas y filósofos partidarios de la música griega, tan estravagante, que los cómicos no cesaban de satirizarlo. Platon se burlaba públicamente de los aplausos que los concurrentes á los espectáculos, daban á los músicos instrumentistas despues de concluidas sus sonatas: clamaba contra los introductores de semejante música, y contra los atenienses que tenian todas sus delicias en ella: decia que la música por superior que fuese, si carecia de palabras, era como un rostro al cual la senectud ha robado el vigor y la hermosura. (1) Mas los áticos, estaban tan seducidos por las gracias de su nueva música, que apesar de la fuerza que les hacia Platon con sus argumentos, seguian y prosiguieron en su aficion, hasta que algunos poetas se dedicaron á aplicar palabras á la dicha música.

Los poetas mas insignes entre los muchos que trabajaron en esto, fueron: Melanipide, Einesias, Poliesdes autor de una tragedia llamada *Efigenia*, y Timoteo de Mileto; hombres de gran talento y reconocido mérito en la música y poesía, y los tres, contemporáneos de Platon. (2)

Estos célebres poetas, deseosos de conciliar la nueva música con la poesía antigua, se vieron precisados á la admision de las glosas musicales en no pocas sílabas de sus antiguos ritmos; novedad, que chocó tanto ó mas que los

(1) Plat. de rep. lib. 10, tom. 2.º
(2) Bertelemi. Wiag. de Anacars. entret. sur. la mús.

versos aplicados la primera vez que se oyó en Atenas. Viendo esto, volvieron al principio, y á fuerza de pruebas, ya imitando la antigua poesía griega, ya la celtívera ó vascuenze, llegaron á confeccionar un nuevo género de poesía misto, al cual llamaron ditirámbico.

Tal debe creerse el orígen de la poesía ditirámbica, trivial, insípida, y aun ridícula segun los griegos, comparada con los metros de los muy célebres poetas antiguos: resultado indispensable de la imitacion y traduccion servil en toda clase de poesías adecuadas á determinadas melodías, y mucho mas irremediable, cuanto mas gratas, armoniosas y elegantes sean en su idioma primitivo, y espresivas con las modulaciones y aires característicos de la música del pais en que se concibieron.

Cuando los músicos griegos cantaban en Roma ó con su sistema diatónico ecuábile, ó con el español abrazado por Didimo, y reproducido por Tolomeo, los españoles cantaban con admiracion de todo el mundo, acompañados de un sinnúmero de instrumentos músicos, formando coros compuestos de armonía simultánea, quizá tambien entendida como la mejor de nuestros dias. Y no debe creerse una ecsageracion nuestro dicho, pues en España en la época de que hablamos, se dedicaban al estudio de la música, no solo los que habian de ganar su sustento con ella, sino los personajes mas ilustres. Los primeros teniendo que profesar dicho arte y dar razon á los filósofos de lo que practicaban, tanto en el canto como en el acompañamiento que le aplicaban, se dedicaron mas al estudio de la ciencia del sonido y sus efectos, ya ejecutados por la voz humana y con respecto á sus diversas clases y calidades, ya producidos por los instrumentos, considerando en estos las diversas modificaciones que los sonidos tienen segun el modo de manejarlos: los segundos, aunque los

estudios de las ciencias ó facultades á que se dedicaban no les dejaba tiempo para estudiar todo lo que acabamos de decir, sin embargo, aprendian lo necesario para poder cantar algunas canciones y acompañarlas con algun instrumento músico; y hasta los poetas, si bien no eran instruidos en la ciencia del sonido como los profesores, eran tanto ó mas peritos que estos, en el arte de aplicar las palabras á la melodía, y en el mejor modo de ejecutarlas.

Entre los muchos poetas que produjo España desde que los romanos introdujeron en ella su idioma latino, y que se emplearon en lo que se deja referido; creemos oportuno nombrar los mas admirados de la misma Roma desde el año 71 antes de J. C. hasta la caida del imperio, dividiéndolos en tres épocas. Primera época: los poetas y músicos cordobeses y gaditanos, Cornelio Balbo, promotor de la música española en los teatros de Roma; Emilio Severiano, compositor de farsas; Julio Secundo, cantor de versos acrósticos; Sextilio; Hena; Columela; Lucano; Argenaria su mujer, y Séneca el filósofo, que segun Dutems fué el inventor del sistema de música que Leibnitz ha reproducido. (1) Segunda época: Marcial; Cayo Rufo, compositor de tragedias y cantor de poesías burlescas; Theplica, mujer de Canio, cantora ilustre; Lucio de Tuy; Unico, el primer cantor de versos amatorios entre los latinos; Unico, el cantor de elegías; Cayo; Silio Italico; Trajano; Adriano, y Cayo Voconio. Tercera época: Juvenco, el primer cantor de poesías sagradas en occidente, y Aurelio Prudencio, ambos cristianos contemporáneos de Latroniano, y Acilio Severo, gentiles: San Dámaso, Rufo Festo, y Aecio Tiron, maestros de retórica, poesìa y música, ambos gentiles; y San Paulino, pues

(1) Dutems, origen de los descubrimientos atribuidos á los modernos.

aunque francés de nacion, fué instruido en la religion, poesía y música en las escuelas de España, y quizá por su esposa Terasia natural de Barcelona, célebre en toda clase de música. (1)

De un párrafo de San Isidoro, se deduce, que en su tiempo, aun se representaban tragedias y comedias, no de cualquier modo ó manera, sino declamadas con un canto si bien no tan propio como el del tiempo de Augusto, por lo menos parecido, segun el gusto de los godos y griegos arrianos.

En cuanto á la música sagrada, se puede asegurar que se cultivaba en España con esmero, porque no solo tenemos noticias de las poesias de los referidos poetas Ortodoxos, las cuales se pueden conjeturar se compusieron para que los cristianos españoles las cantasen en sus diversiones domésticas en lugar de las pésimas que los arrianos, prisilianos, donatistas, etc., iban introduciendo; sino de muchas otras que compusieron los obispos mas sábios de España. San Leandro, compuso y aplicó la música á varios salmos y alleluyas: de Santa Florentina, refieren algunos escritores antiguos y modernos, que fué muy instruida en poesía y música; San Conancio, obispo de Palencia, compuso no pocas melodías de singular dulzura; Juan, obispo de Zaragoza, puso en música sus mismas poesías; San Julian, obispo de Toledo, compuso la música de muchas partes del oficio divino; y San Braulio, se hizo célebre por sus composiciones musicales. Otros muchos se dedicaron á esto mismo, mas con especialidad, San Eugenio tercero, obispo de Toledo, y San Isidoro arzobispo de Sevilla.

(1) Algunos escritores estiman como españolas á Corina Tejala, que venció á Píndaro en asuntos de metros; y á Phomonia, inventora de cierta clase de metros heróicos diversa de la antigua.

Para que se forme una completa idea de la delicadeza de los españoles del siglo VII en asuntos musicales, no hay mas que advertir las circunstancias que San Isidoro refiere con respecto á las voces de los cantores, pues no estima ni como medianas, las que no tienen las cualidades de clara, suave y dilatada. (1)

En el tratado de música de dicho San Isidoro, se advierte, que no habla sino de la música propia y característica de la Iglesia, porque hablando de asuntos concernientes á la melodía y el ritmo; dice, que son circunstancias no ignoradas de los trágicos y cómicos. (2) No obstante

(1) San Isidoro, lib. 3.

(2) Lo que San Isidoro supone como sabido cuando no de los histriones de su tiempo, por lo menos de los cómicos y trágicos antiguos, era lo siguiente. La Ritmica, que era una parte del arte musical por la cual se aprendian las reglas del movimiento segun las leyes de la Ripmopeya. Estas consistian: primero, en saber escoger entre los tres modos establecidos para el tal fin, el mas propio al carácter de lo que se trataba: segundo, en conocer y poseer toda la clase de ritmos: tercero, en saber discernir y emplear los mas convenientes, como tambien en saber enlazar y entreteger de una manera la mas agradable y espresiva, sin faltar al compás.

La Ripmopeya, tenia por objeto el movimiento ó aire del compás, ya para escitar las pasiones, ya para calmarlas ó cambiarlas. Contenia asimismo la ritmopeya, las leyes de los movimientos mudos, las del silencio y las de la accion. En suma, esta parte de la música, era á la ritmica, lo que la melopeya, es á la melodía.

Debian saber dichos trágicos y cómicos, la simple melopeya griega que fue el manantial de la latina y aun del canto eclesiástico. Esta parte principalísima de la música antigua constaba de cuatro partes. Primera; *Lipsis*, ó eleccion que enseñaba, no solo en que cuerda debia ponerse el diapasón, sino en que sonido de él debia comenzar la melodía con referencia al asunto. Segunda; *Mixis* ó mezcla, por lo cual eran elegidos los modos que la melodía podia transitar. Tercera; *Creses* ó *Cresis*, que contenia el *Euthia* ó *Ductus-Simpler*, significante de una serie de sonidos ascendentes: *Ductus-Revertens*, ó sonidos que bajan de grado; y *Ductus-Circumcurrens*, indicativo de una serie de sonidos ascendentes por un tetracordo natural, y descendentes por uno accidental. Cuarta; *Petteya* ó *Pitia*, que enseñaba la conservacion de los intervalos característicos del módo; y entre los que no lo eran, cuales debian elegirse, y cuales omitirse absolutamente.

Tomando la *Petteya* bajo diverso sentido, la *Melopeya* era de tres especies: *Hypatoria* ó grave, por no apartarse de las cuerdas graves ó *Hepatóiras*, era propia al modo trágico. *Mesoida* ó media, y su melodía, por ser concebida por las *Mesoi-*

esto, refiere algunos instrumentos músicos tanto de cuerda como de aire, y hace particular mencion de los órganos con fuelles y teclas: de lo cual se deduce claramente, que dichos instrumentos se tocaban en las iglesias de España en tiempo de este santo; pudiendo tambien deducir de lo mismo, que el canto litúrgico español, se acompañaba con la referida armonía desde tiempos mucho mas antiguos al de nuestro santo doctor.

La grande antigüedad del canto litúrgico de la Iglesia de España, se demuestra claramente por las notas musicales que le espresaban desde el siglo VII al IX; cuyos

des ó cuerdas medias, fue apropiada al modo *Nómico*. *Netoide* ó aguda, y por resultar su melodía (siendo concebida por las *Netoides* ó cuerdas agudas) ligera y punzante, fué constitutiva de modo *Ditirambo* ó *Bachio*.

A estos tres modos estaban subordinados el *Erotico* ó amoroso: el *Cómico* y el *Eucomiaco*, destinado á cantar los elogios.

Dividian asimismo la simple *Melopeya* en tres géneros: Primero; el *Sictálico* que servia para inspirar las pasiones tiernas, afectuosas, tristes, y aun capaces de oprimir el corazon. Segunda; el *Diastáltico*, propio para inspirar la alegria, el valor y la magnanimidad. Tercero; el *Eucharistico* considerado como eficacísimo para tranquilizar el ánimo.

Estos géneros, ó por mejor decir, *Nomes* (porque eran una especie de canciones cuyos ritmos, aires y manera de ejecutarse, fueron en la música griega lo que son los *Pasacalles* en la música española), correspondian; el primero, á las poesías amorosas; el segundo, tanto á las tragedias, cantos marciales, como asuntos heróicos; el tercero, á los himnos, á los elogios y á las instrucciones.

Los *Nomes* entre los antiguos griegos eran de cuatro especies: rítmicos, imitativos, circunstanciales y mistos. Los pertenecientes á la primera especie, eran tantos como los ritmos; y los mas memorables eran, el *Dactílico* porque ademas de manifestar el ritmo y aire que se debian dar á los *Dactilos*, tenia un instrumento de su nombre: el *Harmathias:* el *Orthios:* el *Epítrite*, cuyo aire correspondia al que comunmente se dá al compás de 3 por 4: el *Jambico* que manifestaba el tiempo con que se debian cantar y declamar sus dos géneros de ritmos: el *Trocaico:* el *Cathaleptico*, que enseñaba la manera de egecutar: el *Lemma*, ó pausa de sílaba breve, cuando esta faltaba á los pies métricos, y el *Protexis* que enseñaba la manera de guardar los silencios en la falta de sílabas longas.

Los pertenecientes á la segunda especie llamados imitativos porque contenian las reglas de egecutar las melodías segun el estilo de los pueblos, y aun de los músicos que tenian cierto estilo, eran los siguientes: *Nome*, *Iastico* ó *Jonio*, *Frigio*, *Eo-*

caracteres, no obstante de las muchas variaciones que la escritura habia sufrido por las diversas naciones que dominaron estos reinos, son los mismos que se observan en las inscripciones y medallas mas antiguas que se han hallado en la península.

La catedral de Toledo en su biblioteca, conserva once códices ó libros de esta clase. El autor de la *Paleografía española*, estractó de uno de ellos, acaso el mas curioso

lio, etc., el *Hejeracio*, *Polimnastio* y *Saphico*, asi llamados, porque eran las normas de cantar segun el gusto de *Hejerarcia*, *Polimnia* y *Sapho*, tres célebres cantoras griegas. Tambien pueden agregarse á esta misma especie imitativa, los Nomes *Comarchios*, *Tenedio*, *Apotheto* y *Schonedion*, todos cuatro propios para las flautas.

A la tercera especie circunstancial, corresponden los Nomes llamados *Pithico, Trágico*, *Cómico* etc. el *Pean* que enseñaba la manera de ejecutar los cánticos de victoria: el *Euprome*, la de tocar los Albogues en los juegos *Atenienses*: el *Policephaolo*, la de cantar los himnos de Apolo: el *Prosodiaco* la de ejecutar los cánticos de Marte: el *Prosodio* la de entonar las alabanzas antes de comenzar los sacrificios: el *Spondaulo* la manera de dar música al sacrificador á fin de que no se distragese durante el sacrificio: el *Chorion* la de la música que se daba á la madre de los Dioses; y el Nome *Elegiaco* que contenia la regla y manera de ejecutar las Elegias tanto con la voz como con las flautas.

A la cuarta especie corresponden los Nomes *Trimelos* propio de las flautas: el *Scholio*, por su particular variedad de ritmos, su aire y manera singular de ejecutarse: y el T*rimero*, por razon de modular su melodía por los modos Frigios, Dorio y Lidio.

Tanto la simple Melopeya como los Nomes ó reglas de contar y ejecutar las melodías de diversas maneras que estaban adornadas con variedad de pasages melódicos, eran indicados por el *Apoge*, significado de la melodía compuesta de *Diastemas* ó intérvalos conjuntos ó disjustos, tanto subiendo como bajando; del Anacamptos que significa série de sonidos retrógrados, con los cuales adornaban los griegos los intervalos de *Ditmo*, *Diatesaron*, *Diapente* y aun el *Diapasón*, entendido en la *Melopeya* por la voz *Euthia*; y entonces esta era llamada *Anacamptosa*. Cuando la *Euthia* ó alguna otra serie de intervalos subiendo, era ejecutada con soltura y aun picada, la significaban con la voz *Diazcenxis*, indicativa de division ó separacion de sonido, é *Hypo Diazcenxis* cuando se picaban ó se hacian sueltas las notas bajando.

Por último, á la colocacion de cada una de las partes que componen el todo de la *Melopeya*, le llamaban *Hermosmenos* que equivale á buenas costumbres: *Enmelos*, á los sonidos que la componian; y *Ecmelos* á lo de la voz parlante.

por contener la misa compuesta por San Ildefonso prelado de la misma iglesia, la antífona *Liveravit cum Dominus Alleluya* etc. con las notas musicales indicativas de las melodías, que probablemente el mismo santo aplicó á las palabras, para demostrar los caracteres musicales usados en España desde los primeros siglos de la Iglesia, hasta el siglo IX. (1)

Las notas de los referidos códices, aunque las mas veces colocadas de manera diversa, constan de los mismos caracteres, que la Academia española publicó bajo el nombre de *Incógnitos*, (2) sin otra diferencia en todo lo demas, que la regularmente notada en la formacion de todas las castas de alfabetos, segun la mayor ó menor pericia del que las escribió.

Los españoles desde la mas remota antigüedad tuvieron tres alfabetos diversos: el Turdetano, el Bastulo fenicio y el Celtívero. (3) No puede asegurarse á cual de los tres corresponden las notas musicales referidas, aunque por asemejarse algunas de ellas á los caracteres que con el título de *Alfabeto Fenicio-Hispano*, publicó el infante Don Gabriel en su elegante traduccion del *Salustio*, parece pertenecer á éste. Lo mas positivo es, que fueron entresacadas de los dos alfabetos referidos, ó de los dos que se formaron en España, ambos oriundos del Fenicio; el Turdetano y el Celtívero, propios y característicos de los dos pueblos mas célebres de España, segun Masdeu. (4)

Estas dos naciones (la Turdetana y la Celtívera,) cultivaron la música con buen exito, y es natural que cada una de ellas formase de las letras de sus respectivos alfa—

(1) Paleografia española pag. 314, lámina 15 núm. 4.
(2) Ortografia española del año 1741. Lám. 1.
(3) D. Luis Vazquez. Ensayos de los alfabetos desconocidos.
(4) Hist. Crist. de España. Tom. 17.

tos, el cúmulo de notas musicales que necesitasen para la indicacion de los intervalos que contenian las modulaciones de su música, tanto vocal como instrumental. De los dos alfabetos con el trascurso del tiempo, se formó uno solo completo, el cual fué comun á todas las diferentes naciones que antes de la dominacion romana poblaban la península. Estas notas musicales estaban en práctica en los primeros siglos del cristianismo, y habiendo recibido los españoles el Evangelio, y con él las melodías litúrgicas de la iglesia; para separarse enteramente los cristianos de los gentiles, no tan solo en las costumbres sino tambien en la música y hasta en el modo de anotarla, formaron un nuevo cúmulo de notas musicales entresacado de los dos alfabetos ya dichos, para cuyo fin tuvieron especial cuidado de emplear las letras que carecian de significacion musical entre los gentiles, y las consagraron á la anotacion de la música cristiana, en un todo diversa de la gentílica.

Este es el orígen de las notas musicales, observadas solamente en los códigos de música eclesiástica del siglo VII al IX, y sin duda, las mismas que se hallarán en los códigos de mayor antigüedad, si por un acaso llegan á encontrarse. (1)

La mayor parte de estos caracteres musicales, significan, dos, tres ó mas sonidos ademas del suyo propio y característico, los cuales no servian sino de adorno al simple canto. (2) Estas notas musicales destinadas solamente para anotar el canto litúrgico, pasaron desde España á

(1) En el archivo de la ciudad de Pamplona, se conservaba una cancion en idioma casi enteramente vascuenze llamada *el Romance de Pacho*, y las melodías estaban anotadas con las referidas notas musicales; motivo suficiente para estimarlo como el documento mas antiguo, si este ecsiste todavia.

(2) Breviario gótico; esplicacion de sus notas musicales por Romeo.

Grecia, en tiempo en que los emperadores de Oriente tuvieron el dominio de la España Bética.

Zarlino, apoyado en la autoridad de los griegos de la edad media, dice, que San Juan Damasceno, inventó ciertas notas musicales, y que cada una de ellas espresaba un período ó glosa melódica; (1) mas no se sabe cuales fueron esos caracteres musicales inventados por el referido santo. Lo que se sabe, si, por el P. Atanasio Kirquer, es, que las ya dichas notas musicales usadas en el canto litúrgico de la iglesia griega desde el siglo IX al XII, copiadas por el referido autor, de las obras de música de Crisaphio, de Náriz y Juan Cucucela, son las mismas que se hallan en los códices de música eclesiástica española de los siglos VII y VIII. (2)

Habia en España á mas de los españoles, romanos y godos, otros que estaban casi confundidos entre todos, y estos eran los judíos. Su antigüedad en la Península era tal, que si no subia hasta el reinado de Salomon, ó desde el establecimiento de los Sidonios en España, (de cuya colonia tenemos un claro testimonio en el pueblo situado á la costa del Oceano en Andalucia llamado Medina-Sidonia;) por lo menos ascendia á los tiempos de la dispersion hecha en Judea por Salmanasar.

Estos nacionales, fueron tan protegidos de los reyes godos arrianos, que lograron tener sinagogas con culto público acompañado de cánticos, no tan reglados como los de su antiguo templo, pero tanto ó poco menos, como el de los cristianos de aquellos tiempos. Este culto público siguió, á pesar de haber los reyes godos abrazado

(1) Zarlino. Instit. armonic.

(2) Para asegurarse de esta verdad, no hay mas que cotejar las notas de los referidos autores griegos recogidas por Kirquer en el tomo 1 de su *Musurgia*, con el de los códigos que existen en la biblioteca de la catedral de Toledo.

el catolicismo, como se infiere por el concilio doce de Toledo, celebrado á últimos del siglo VI. (1)

Los judíos, al mismo tiempo que con su culto público, causaban no poco daño á los católicos de España, cultivaban la agricultura, las manufacturas, el comercio, la música y la poesía; cuyos maestros ó eran españoles, ó de las siete academias del Asia. Su opulencia era tal, que intentaron apoderarse de España, al mismo tiempo que los Arabes, segun razones fundadas que aduce Masdeu. (2)

Apesar de todo esto, y de la escrupulosidad con que guardaban sus antiguas tradiciones, olvidaron casi enteramente no solo la música de sus mayores, sino el modo de anotarla; por cuyo motivo se vieron precisados á inventar nuevos caracteres de notas musicales, entresacadas de las letras del alfabeto peculiar de su nacion.

Si bien es verdad que no se ha encontrado documento alguno que acredite ser los hebreos españoles de los siglos V y VI de la iglesia, los inventores de las notas musicales que se le atribuyen, las cuales son las mas célebres entre los escritores contemporáneos y de la edad media, por haberse destinado á la anotacion del canto litúrgico de la iglesia católica, y que el autor mas antiguo que trata de ellas con referencia al canto eclesiástico es ingles y de principios del siglo VIII; (3) tambien es verdad que hay sobrado fundamento para creer, que los rabinos españoles, fueron los autores de las dichas notas musicales. Primero: porque sus figuras, son las mismas de los elementos ó letras hebreas, y una de ellas ademas de conservar casi enteramente la misma figura que la letra llamada por los hebreos *Alef*, era llamada por no pocos escritores de

(1) Colec: Conciliar. Hispan. Concil. XXII con. 5.
(2) Cartas para ilustrar la histor. árabe. Tom. 1.
(3) Beda. Opera omnia. Tom. 1.

la edad media *Alepha*, y hoy conocida entre nosotros con el de *Alfa*. Segundo: todos los escritores que tratan de la música rabínica, en general, solamente traen las de las sinagogas de España, (cuya antigüedad cuando menos es del siglo VI) anotadas con las dichas notas musicales; prueba inequívoca de que eran peculiares de los hebreos habitantes en España. (1) Tercero: el rabino español Eritene ó Hetene del Pozo, autor de una obra de música, dice; que Maestre David, otro rabino español, fué inventor de un sistema de música compuesto de Eptacordos, en el cual no se hallan las *mutánzas* inventadas por Guido Aretino, que son el escollo donde se estrellan los mas de los ingenios. Las sílabas ó notas musicales que distinguen los intervalos de tono y semitono comprendidos en la octava son las siguientes: *Bo*, *Ce*, *Di*, *Ga*, *Le*, *Ma*, *Ni*. (2)

Además de estos argumentos, debe persuadirnos que los rabinos españoles fueron los inventores de las notas musicales (que desde ahora llamaremos rabínicas,) al saberse que en sus sinagogas cantaban música concertada, y compuesta con bastante regularidad á cuatro voces, como puede verse en los fragmentos que de ella recogió Pedro Guarino en su gramática hebrea; cosa que no podia hacer sin tener notas musicales que indicasen tanto los sonidos del Gamma, como sus determinadas duraciones. (3) Puede añadirse á esto, el que las melodias de los salmos de los hebreos españoles, llevan gran ventaja en lo suave de sus modulaciones, á todas las demás nacionés; como se verá cotejando las que recogió el padre Martini en su historia de la música, (4) de los españoles, alemanes, etc.

(1) Martini. Hist. de la mús. Tom. 1.
(2) Astiedi, enciclop. artis. mus.
(3) Gramática hebrea, tom. 2.º
(4) Tom. 1.º, pág. 424, lam. 6.

El documento mas antiguo que ecsiste, ó al menos que hemos visto, de las notas rabínicas, es el tratado de música del venerable Beda, escrito á principios del siglo VIII. Este sábio escritor británico, las trae colocadas en tres y cuatro líneas horizontales; y de la proligidad con que describe su modo de colocarlas, y sus valores tanto respecto al compas binario como al ternario, segun sus diversas figuras y posiciones; se deduce que dicha escritura no era comun en tiempo del referido escritor inglés, sino que pasó á Inglaterra de otra parte, y lo mas verídico parece que fuese de España, porque en el siglo VII, se espatriaron muchos españoles judaizantes, y no pocos de ellos se establecieron en dicha nacion. He aqui los datos para probar lo dicho.

Los españoles, principalmente lusitanos y gallegos desde el siglo VI, se sirvieron de las notas rabínicas para escribir la música vulgar ó canciones populares, á las cuales eran naturalmente inclinados. Estas dos naciones originarias de los céltas, desde la mas remota antigüedad, y acaso antes de la venida de los fenicios á España; hacian uso de la música y poesía no solo en las ocasiones de gran júbilo, sino tambien en sus funerales, y con especialidad, cuando marchaban á las batallas, á donde nunca iban sin ser precedidos de coros compuestos de voces é instrumentos músicos, los que, alternando con los cantores, hacian resonar en los confines, multitud de aires ó sonatas estremadamente alegres: costumbres que comunicaron no solamente á los pueblos confinantes de las Galias, sino tambien á los mismos galos, con los cuales se mezclaron. Resultó de esta union, el orígen de las dos tan célebres naciones en los fastos de la historia; los celtíveros españoles, y Galo-celtas franceses, muy parecidos en la mayoría de sus costumbres.

Los gallegos y portugueses fueron los primeros que poetizaron en lenguaje vulgar, y cuyo gusto comunicaron á los castellanos, catalanes, aragoneses, provenzales y hasta á los mismos arabes y judios; porque fueron los que primero ocuparon las poblaciones del Norte, cuando vinieron á España conducidos por Alarico en el año 408, estableciendo dicho rey su trono en Galicia el año 414 y quedando enteramente dueño del resto de España.

Los suevos, dominadores de Galicia y Portugal, aunque gente poco aficionada á las artes y ciencias, eran tan afectos á la música y poesía como cualquiera de las naciones del norte que componian el antiguo reino de Scandinavia. Los gallegos, portugueses, y judíos establecidos en los dominios de Alarico y sus sucesores; para congraciarse con sus soberanos, cultivaron la música con esmero. De este cultivo por parte de los judíos (que eran los que mas necesidad tenian de la gracia de sus nuevos señores), se originó la invencion de las notas rabínicas. Por parte de los lusitanos y gallegos, gente aficionada por naturaleza no solo à la poesía y música vocal, sino tambien á la instrumental de cuerda y aire; se inventó otro género de anotacion musical, propia para indicar los sonidos de los instrumentos, compuestos de líneas horizontales, y puntos y números colocados en ellas. Las líneas, para significar las cuerdas; los puntos, el sonido que debian producir segun el temperamento del instrumento; y los números, indicaban los dedos. Si el instrumento tenia dos cuerdas, los puntos se colocaban sobre dos líneas horizontales solamente: si tres, sobre tres; y si cuatro, sobre cuatro, etc. Si la anotacion musical era para algun instrumento de aire, marcaban tantas líneas en la escritura, cuantas se necesitaban para figurar en sus espacios desde una á otra, el número de ahujeros que

tenia el instrumento, colocando en dichos espacios otros tantos puntos, unos enteramente cerrados que significaban los ahujeros que debian tapar los dedos, y otros abiertos á manera de ceros, que indicaban los que debian dejarse sin tapar.

De estos dos géneros de anotacion musical, se formó un tercero misto de los dos; porque con el tiempo, ó los hebreos de Portugal tomaron las líneas de los portugueses juntamente con la nota llamada *punto*, ó los portugueses y gallegos tomaron de los rabinos las notas musicales: resultando de esto, el sistema de anotacion musical, que Beda se tomó el trabajo de esplicar con tanta proligidad.

Este sistema de música, es probable y aun casi seguro, de que antes de pasar de España á Inglaterra, fuese ya comun entre los portugueses y gallegos, principalmente en la anotacion de la música popular, tanto vocal como instrumental; y que, con motivo de haberse reunido el reino de Galicia al resto de España por los años de 585 en el reinado de Leovigildo, se hiciese comun á toda la nacion española, á causa de las alegres canciones que los gallegos y portugueses cantaban en idioma vulgar, ritmadas é imitando en todo á los poetas de la Scandinavia; á cuya poesia se aficionaron los demás habitantes en la Península, juntamente con sus ritmos, ó en latin misto de Scandinavio, ó en idioma vulgar.

Una prueba de esta verdad, puede ser lo mandado en el concilio octavo de Toledo, por los años de 672 á 73; un siglo despues de la reunion del reino de Galicia al resto de España. En el citado concilio, entre otras cosas se mandó: que no fuese admitido á las sagradas órdenes, el que no supiere cantar al *salterio*, los cánticos usuales,

como himnos, antífonas, etc., (1) es decir; como no entendiera las notas musicales, propias y características en aquellos tiempos del canto eclesiàstico; cuya significacion se iria olvidando por ser mas los que se dedicasen á la música segun la anotacion mista de caracteres rabinos y gallegos, que con las notas musicales litúrgicas: y el no poderse conseguir que los cantores eclesiásticos las entendiesen en lo sucesivo por mas que su estudio se encargase tanto por los obispos congregados, como en particular, seria uno de los motivos de abandonarla totalmente en España, y admitir en su lugar las rabínicas.

Es natural que los arrianos fuesen los primeros en adoptarlas, juntamente con las canciones populares, de las cuales se valieron en todos tiempos y en todos los paises para atraer al pueblo á su partido.

Despues que los reyes godos, abjuraron el arrianismo, y á su ejemplo, no solo los grandes del reino, sino muchos eclesiásticos, (los cuales no entendian la música sino con la referida anotacion); los obispos católicos, se vieron precisados á condescender con ellos para que se sirviesen de las notas que entendieran, con tal de que cantasen con el decoro debido el canto litúrgico propio de la iglesia de España. De esto se originó, el que en unas iglesias como las de Toledo y Sevilla, se sirviesen de la anotacion musical antigua: en otras, de los puntos colocados sobre dos, tres, ó mas líneas: en otras, de todas las notas rabínicas puestas sobre tres ó cuatro líneas horizontales; y en otras por último, se desfiguraron, y las usaron sin colocarlas entre líneas horizontales. (2)

La Irlanda, era el empório de las ciencias en estos

(1) Colec. concil. hispan. con. 8. Toled. can. 8.

(2) Véase Berganza. tom. 2.º Antigüedades de España. Martini, historia de la música. tom. 2.º discurso 3.

mismos tiempos. La España, cuando no lo fuese de todas las artes y ciencias, es indudable que lo era de la música, tanto en la parte científica, como en la práctica; infiriéndose así, de lo poco que San Isidoro nos dice de la música de los españoles de su tiempo, y lo mucho que de sus principios se deduce.

Nada de estraño puede parecer, el que los irlandeses, sabiendo que la música se cultivaba en España, como ciencia fundada en principios sólidos, cuando en todo el resto de la Europa apenas se sabian entonar los intervalos de las melodías de los salmos y antífonas; pidiesen á los españoles, maestros para que enseñasen en Irlanda un arte que entonces se miraba como el mas principal. Nada à la verdad mas posible, y mayormente cuando se sabe que por las mismas causas, el Papa Vitiliano envió á Inglaterra al griego Teodoro y al africano Adriano, ambos muy versados en la música.

Boules, (1) confiesa haber hallado entre los irlandeses y vizcainos tan grande uniformidad de costumbres, que le sorprendió, principalmente en las fiestas populares de música y baile, en la mesa, en el vestido, y en los ejercicios de los hombres: cosa verdaderamente difícil de compaginar, aunque se dé á unos y á otros un mismo orígen, si despues de haber tanto aquellos como estos abrazado el cristianismo, no hubiesen observado una comunion recíproca.

Beda, estudió ó en Irlanda, ó en la escuela que los sabios de esta isla establecieron en Inglaterra; y es innegable que las notas musicales que esplica, eran en su tiempo ignoradas de los griegos, africanos, italianos y franceses. Este grande hombre, no dice ser él inventor

(1) Introduc. á la hist. de Esp. tit. viag. de Madrid á Bayona.

de ellas, ni de su esplicacion se puede deducir que lo sea: luego atendiendo á todas las dichas circunstancias, pasaron desde España á Irlanda é Inglaterra, ya por los vizcainos, ó ya por los hebreos, que, huyendo del pillaje de los árabes al tiempo de invadir esta península, buscaron un asilo en las referidas islas.

Si damos crédito á Juan Cotonio, escritor de música del siglo XIII, ó de últimos de el XII, debe creerse que no tan solamente pasaron desde España á Inglaterra las notas musicales ó sistema misto del rabino y gallego; sino tambien la anotacion musical del canto litúrgico característico de los españoles, cuyas notas musicales estaban en práctica en Inglaterra cuando escribia Juan Cotonio, segun se deduce de su obra dedicada á Fulgencio, obispo de los ingleses. (1)

Pasaron así mismo á Alemania, segun Martin Gerbert (2); y tambien á los monasterios de Francia, antes de admitir las letras gregorianas.

(1) Tract. Music. ad Fulgencium Anglor. Episc. Cat. 21.
(2) De can. et music. sacr. Tom. 2.°

CAPÍTULO II.

Origen de los árabes.— Sus conocimientos.—Reinado de Almamon.—Codices de los árabes.—Sus intérvalos musicales.—Los árabes abandonan su sistema *Arabo-Persa*, por seguir el de los griegos.—Orden de los sonidos por las letras del alfabeto.—Incremento de la música de los árabes en España.— Invencion de la escritura asiática.—La acentuacion arábiga es tomada de la anotacion litúrgica.—Sistema de solfeo de los españolcs antes de la dominacion de los árabes.—Los árabes forman un sistema de música á imitacion del de los españoles.— Instrumentos músicos de los árabes.—Los cristianos españoles tenian escuelas de todas ciencias. —Escuelas de Córdoba.— Sábios que se formaron en dichas escuelas.— Celebridad de Farabio ó Alfarabí.— Alfarabí en el palacio de Fekreddoule.— Celebridad de las canciones de Mohed y Zaidan.—Jácaras arabescas.— Varios sistemas de enseñanza.— Carácter de la música española.— Antigüedad de la poesia vulgar.— Obras poéticas sagradas.— Estilo poético de los siriacos.— Poesía de los suevos en idioma misto de latin y gótico.— Los españoles fueron maestros de los árabes. —Cátedras de música en Toledo.— La música y poesia se cultivaron con grande esmero por los soberanos tanto árabes como cristianos.— Antigüedad de componer canciones para celebrar los hechos memorables.— Conocimientos del rey Fernando III en la música y poesía.— Introduccion de la música vulgar en las iglesias de España.—Juglares provenzales.—Estimacion á los músicos que aprendian por drincipios su facultad.— Alonso el Sábio.— Sus obras musicales.— Leyes de partida.—Música profana eclesiástica. —El príncipe D. Sancho.—Instrumentos músicos usados por los españoles.

Los árabes, que cual torrente impetuoso inundaron la mayor parte de nuestra Península por los años de 713; son originarios de una parte del Asia, célebre desde la mas remota antigüedad, por haber sido pátria de Job. Estos asiáticos cultivaron las ciencias antes que su luz radiase en otras regiones tanto del Asia y del Africa, como de Europa : mas con especialidad, lo fué la música,

poesía y filosofía, como lo atestigua el libro poético de Job, escrito en Arabia (segun opinion de varios autores) en versos propios y adecuados para el canto. Fué patria tambien del célebre sacerdote Jetro, suegro de Moisés, y padre de Recab; cuyos descendientes llamados recabitas, siendo músicos de profesion, se empleaban en cantar alabanzas al verdadero Dios, acompañando sus voces con instrumentos músicos de todas clases.

Aunque la ignorancia se apoderó de toda la Arabia de una manera tal, que pocos años antes de la predicacion de Mahoma, apenas se hallaba entre los árabes quien supiese el arte mecánico de escribir; con todo, cantaban algunos poemas morales en verso, y quizá hubiesen vuelto las ciencias á su primitivo esplendor, si Mahoma no les hubiese prohibido toda aplicacion á ellas con severísimas penas.

Los árabes mahometanos, guardaron religiosamente los preceptos de su legislador hasta el reinado de Ali-Califa, cuarto despues de Mahoma; el cual dió paso franco á las ciencias, con la admision de la música y poesía. A estas, se siguieron las demás, hasta que en el reinado de Almamon (que fué el augusto de la literatura árabe), se recibieron todas las artes y ciencias con tan grande entusiasmo, que la corte del referido Califa, mas parecia academia de ciencias, que residencia de un conquistadór.

La pasion de Almamon á toda clase de literatura fué tan grande, que habiendo vencido al emperador de Constantinopla Miguel III, puso por capítulo principal de la paz, que le habia de dar libros griegos de los mejores en todas las ciencias; cosa nunca vista ni oida hasta entonces por aquellas regiones.

Los árabes dominadores de una gran parte de la Gre-

cia, se sujetaron lo mismo que los romanos á recibir de los vencidos la ley en materia de literatura: por esto tradujeron al idioma arábigo, entre otros muchos libros de todas las ciencias y facultades, los mas célebres tratados de música, escritos por los griegos. De esto se infiere necesariamente, que los conocimientos músicos, tanto científicos como prácticos de los árabes dominadores de los españoles, no pasaban mas allá de los referidos por los autores griegos en sus tratados de música, inferiores en sumo grado á los que tenian los españoles desde tiempos remotísimos.

Es verdad que son muchos los códices que los árabes españoles escribieron pertenecientes á la música; que aun hoy ecsisten muchos en la Real biblioteca del Escorial; muchos que se citan en la biblioteca arábiga de los filósofos, y en otras varias obras que tratan de la literatura de los árabes: pero tambien lo es, que los mas de ellos, no son otra cosa que coleccion de canciones, y no pasan de esplicar el modo de cantarlas y tocarlas con algun instrumento músico.

Del número de estos, es el códice arábigo titulado: *Gran coleccion de tonos*, su autor, Abulfarabio Ali-Ben Alasami Ben-Mahomad, citado por D. Miguel Casiri en su *Biblioteca árabe escorialense*, tomo primero. De dicho códice, solo ecsiste el primer tomo; y en este solo volúmen se contienen, ciento cincuenta arias ó canciones, y las biografías de catorce músicos célebres y de cuatro cantores muy favorecidos de los califas.

Para espresar los árabes la duracion de los intérvalos musicales, tenian siete colores, que eran: *el verde, el rosa, el azul oscuro, el violado, el amarillo, el negro y el azul claro.* El *verde*, para espresar la mayor duracion de tiempo, indicado por los modernos con el semibrebe:

el *rosa*, la duracion de la mínima: el *azul*, la de la semínima: el *amarillo*, la semicorchea: el *negro*, la fusa; y el *celeste*, la semi-fusa.

No sabemos como indicaban las pausas relativas á las duraciones de los sonidos; mas debe inferirse que las practicaban, porque Abicena, hablando de la música, dice: — « Se divide en dos partes principales que son: el *Talif*, que significa composicion ó la melodía de los sonidos; y *Ikaa*, que quiere decir caida de los intérvalos ú observancia de las pausas. »

Sus modos musicales eran catorce; siete puramente diatónicos, y otros siete cromáticos.

Este sistema diatónico-cromático, y los catorce modos, tenian una modulacion propia y característica tanto en la progresion de sus intérvalos, como en sus ritmos, causada por la variedad de las duraciones de los sonidos, como tambien de lo mas ó menos prolongado de sus frases. Todo lo cual, constituyó el carácter de la música Arab-Asiatica, sin alteracion alguna, hasta que el califa Almamon mandó traducir los tratados de música griega, que el emperador Miguel III, le remitió á mediados del siglo VIII.

De esta época feliz para los árabes en todos los ramos de literatura, resultó, que los músicos agarenos abandonaron su antiguo sistema Arabo-Persa, por seguir el diatónico de los antíguos griegos, es decir; dejaron el sistema inspirado por la naturaleza siguiendo el de Pitágoras, y significando con las letras de su alfabeto, el órden de los sonidos de la escala griega, (que antes lo hacian con números puros) comenzando en el signo llamado por Guido Aretino *Arc*, y siguiendo este órden: *Alif*, *Be*, *Gím*, *Dal*, *He*, *Van*, *Zain*, que es el mismo del sistema Diatónico de los griegos, llamado generalmente, *sistema máximo*.

Despues que los árabes se apoderaron de casi todos los reinos de España, su música tomó un incremento grande, y con este, una perfeccion que no tenia antes de apoderarse de esta península. En España, perfeccionaron su sistema en cuanto á los intérvalos: en España, inventaron monosílabos para facilitar el solfeo: en España, admitieron las líneas horizontales para colocar en ellas sus notas de música: en España, no solo perfeccionaron las melodias de sus antiguos modos, sino que inventaron otros nuevos mas variados en sus modulaciones, y mas adornados de glosas compuestas de diversos ritmos: en España aprendieron la armonía simultánea, escribieron obras y tratados de música, en los cuales se trata no tan solamente de sus modos musicales y diversas maneras de cantarlos y adornarlos con variedad de pasages melódicos, sino tambien de sus acompañamientos contínuos, de sus variedades con respecto al modo musical, y al asunto de las poesías que se le aplicaban: y en España por último, perfeccionaron sus instrumentos músicos tanto de cuerda como de viento, y fueron inventores de otros muchos.

Los árabes españoles del siglo III de la Egira, ó de mediados del siglo VIII de la era cristiana, fueron inventores de la escritura llamada Asiática, con puntos diacríticos, mas hermosos y mas fáciles de leer, que los antiguos llamados *Cuphicos*. Su inventor fué Ebu-Moclat, segun se deduce del método de escribir compuesto por Abdalla Ben-Albathalasi, español. Ignoramos de donde pudo venir á los árabes españoles la idea de semejante acentuacion; mas sin embargo, en nuestro escaso modo de entender, la acentuacion arábiga llamada por Casiri asiática, y comunmente occidental, no es otra cosa que las notas musicales, practicadas casi generalmente para la anotacion del canto litúrgico en las iglesias de la Béti–

ca, y reino de Toledo, antes de la venida de los árabes á España.

Para cerciorarse de esta verdad, no hay sino cotejar los códices litúrgicos ó libros de coro de aquellos siglos, que se conservan en la biblioteca de Toledo; con las gramáticas que tratan de las figuras de los acentos asiáticos y de su significacion.

Los españoles antes de ser dominados por los árabes, tenian un sistema de solfeo, el cual, si no estaba en práctica entre ellos desde tiempos remotos, por lo menos se tenia en uso desde el siglo de San Gregorio el Magno. Este sistema consistia en ocho letras iniciales significativas de otras tantas cuerdas, y de siete monosílabos, que daban un nombre propio á cada uno de los ocho intervalos, del modo siguiente: *C, ut*; *D, Re*; *E, mi*; *F, Fa*; *G, sol*; *A, la*; *B, ba*; ♮, *si*; *C, ut*. Los árabes á imitacion de este sistema que comprehende el solfeo tanto natural como accital, formaron este otro:

Alif, Mim, Lam, :—Natural.
Be, Fe, Sin, :
Gim, Sad, Dal, :
Dal. Lam, Re, :—Accidental.
He, Sim, Mim, :
Van, Dal, Fe, :
Zain, Re, Sal, :

Este sistema como se vé bien claro, no es otra cosa que un simple comento del sistema antiguo de los españoles ó de San Gregorio el Magno.

El número de los instrumentos músicos de los árabes era tan ecsorbitante, que Alfarabi asegura, no se podian enumerar; pero Mahamud Ibrain Axalehí en su tra-

tado de música licita, (1) dice que son las siguientes: *Adufe*, *Alguirbal*, *Almasafih*; *Alkimar*, *Alazaf*, *Almizar*, *Alaud*, *Arrabil*, *Alkirren*, *Asangha*, *Alkitrara*, *Almiazaf*, *Almizmar*, *Almeya*, *Alcuceba*, *Albuque*, *Altabal*, *Alcozo*, *Alhuba*, *Alayre*, *Atambur*, *Albarbet*, *Alcasib*, *Axahika*, *Assafilz*, *Axiroñ*, *Alkitharet*, *Alantaba*, *Alcudiba*, *Kabar*, *Xahin*, *Mizamir*, *Tambor de Cufa*, *Camretes*, *Xabeda*, *Sofar*, *Alataran*, *Juf-taf*, *Sofar-Array ó Chiflo de Pastor*, *Casiba-Array ó Zampoña de Pastor*, *Xakikas*, *Mizmar y Neyo*.

Este escritor que entendia el árabe redondo, dice, que el *Adufe* es el instrumento mas antiguo que usaron los árabes; y que el Guirbal es lo mismo que el *Adufe*. Que el *Masafik*, no es instrumento, sino un signo de palmoteo dando con la mano derecha hueca en la izquierda, y que este sin duda fué el primitivo modo de tañer del género humano.

Entre los cristianos españoles, habia escuelas de todas ciencias, y con especialidad de música, en Córdoba en el siglo VIII, segun afirma el filósofo cordobés Virgilio. Estas escuelas protegidas por los soberanos árabes no solo de Córdoba, sino de Sevilla y Granada, Valencia y Toledo, eran ya tan célebres á fines del siglo IX, que la Grecia, segun Erico Antisiodorense escritor coetaneo, lloraba de envidia por ver trasladados al occidente los privilegios de las ciencias.

En las escuela de Córdoba, segun Virgilio, se enseñaban la gramática, filosofía, botánica, matemáticas y música. Para cada una de dichas facultades habia dos maestros; y los que enseñaban la música, no solo esplicaban la parte cientifica de ella y del simple cantollano, sino tambien la armonía simultanea ó composicion armóni-

(1) M. S. 69 del Escorial.

ca, segun se deduce de las palabras del mismo Virgilio. —*Et duo magistri legebant de mûsica, de ista arte quæ dicitur organum.*

Los doce maestros que enseñaban en dicha universidad las referidas ciencias en tiempo del ya citado filósofo, eran todos españoles; dos navarros y los otros diez castellanos. Estos maestros se eligian sin escepcion de sectas, segun se infiere de un párrafo del *Tscmach David* obra de Dubio Ganz, que dice: (1)—«Por los años de 957 de la era cristiana, unos piratas mahometanos cautivaron á Rabi Moyses y á su hijo Rabi Enoc; los cuales llevados á Córdoba y conocidos por sus habitantes, fueron comprados para dirigir aquellos estudios, y queriendo Rabi Moyses, ir á donde tenia determinado cuando salió de Asia, los cordobeses se empeñaron con su rey para que no selo permitiese.»

En estas escuelas se formaron Farabio Mahòmed, Alfarabi, Moheb, Abil, Vadil y Ben Zaidan; con muchos otros célebres músicos árabes, judios, y cristianos, tales como el poeta y cantor Elias, judio; y el cristiano Pedro *Canciotor* ó compositor de canciones.

Educados los árabes en unas escuelas, cuya celebridad atraia á ellas los hombres mas estudiosos de Italia, Alemania, Francia, Irlanda é Inglaterra, precisamente habian de llevar conocida ventaja á los africanos y asiaticos.

La fama del célebre músico Farabio ó Alfarabi, segun refiere un escritor árabe, llegó hasta lo mas remoto del Asia. El sultan Fekreddoule, y su visir Ismair Sahib, tuvieron tan grandes deseos de oirle cantar sus mismas composiciones armónicas, que le enviaron varios mensajes y

(1) Página 123.

costosos regalos, con el fin de persuadirle á que fuese á su córte. Alfarabí, temiendo que si llegaba á partir no le permitirìan volver á su patria, se escusó largo tiempo; pero vencido por las instancias y prodigalidades del sultan, determinó su marcha de incógnito. Llegó al palacio de Fekreddoule con un vestido tan andrajoso, que los porteros le negaron la entrada: vióse entonces obligado á decir, que era un músico viagero que deseaba ser oido del sultan y de su visir. Los porteros que tenian la órden de no negar la entrada á facultativo alguno, le franquearon el ingreso, y se presentó al sultan al mismo tiempo que iba á principiarse un concierto. Aunque todos los circunstantes formaron mal concepto de su mérito facultativo por verle con tan mal trage, sin embargo, le mandaron cantar y tocar. Alfarabi empieza su sonata, y al poco tiempo de ser escuchada, todos los oyentes dan rienda suelta á su alegria sin respetar el sitio donde se encuentran, ni del sultan su alta dignidad: mas Alfarabi, conociendo que aquel estado de cosas seria interminable sino cambiaba su sonata de tóno, aire y modo músical, lo hizo así y la alegría la convirtió en tristeza. Al oir los circunstantes las primeras clausulas, pasaron de lo mas estremado de su alegría, á un estado totalmente opuesto, el cual fué de tal manera creciendo al paso que la cancion continuaba, que los lloros, gemidos y suspiros, fueron tan universales como las anteriores carcajadas. De pronto, vuelve á mudar de aire y de compas, y los oyentes fueron enfureciendose hasta el estremo de pegar todos contra él, si volviendo á cambiar las armonías y compás, no los hubiera sosegado, y con la continuacion de sus modulaciones nolos durmiera con tan profundo sueño, que no solo le dió lugar para salir del palacio del sultan, sino tambien de su córte sin ser perseguido. Dispierta la sultánica

reunion, y reflecsionando todos sobre lo que habia sucedido, dice el historiador, que conocieron á el causador de tales efectos, esto es, al español Farabio ó Alfarabí, (1) porque solamente de su gran pericia musical, se contaban prodigios como el que se acaba de referir.

Ciertamente que esta relacion es muy ecsagerada, y aun en mucha parte apócrifa; pero de su fondo se infiere claramente que los árabes españoles, eran tenidos por todos los sectarios de Mahoma, como los mas espertos en la ciencia armónica.

Aunque de las canciones de Mohed, músico poeta y visir del rey de Córdoba, con especialidad la llamada *Llanto de la paloma,* juntamente con otras no menos escelentes compuestas por el andaluz Zaydan, no se cuentan tamañas maravillas como las referidas por la música de Alfarabí; con todo, su celebridad fué tan grande, que llegaron hasta la Persia, y se oian con admiracion en los palacios de los sultanes, trescientos años despues de haberse compuesto, como lo afirma Ahmed Arabsyah en su historia de *Tamerlan*, diciendo que este conquistador, siendo muy amante de la música, gustaba mucho de que cantasen en su presencia las canciones compuestas por un príncipe del Turkestan, porque eran tan escelentes que casi hacian olvidar las Zaidanas.

El estilo de las Jácaras arábigas, es muy parecido á las Gigas, Pabánas, Gallardas, y otras varias canciones que

(1) No se sabe de cierto, si fue Farabio Mahomed ó Alfarabi, el músico que tanto se celebra en esta historieta; pero puede creerse que fué Alfarabí y no Farabio Mahomed, porque el califa Frekeddoule vivia á fines del siglo IX, y el célebre Alfarabí tambien, estando en la flor de su edad segun se deduce de la época de su muerte que fué el año 343 de la Egira, á mediados del siglo X, á la edad de 99 años. Algunos autores creen, viendo la uniformidad de los nombres y aun de las doctrinas de sus obras, que los dos son uno solo; mas debe creerse con algun fundamento que son diferentes, y que Farabio Mahomed es mas antiguo que Alfarabi.

hacian el carácter de la música Arabo-Hispana. Es verdad que los árabes no solo dejaron en el tiempo de su dominacion el estilo provenzal, sino igualmente el sistema de Alfarabí: pero esto sería mas bien efecto de los mahometanos puristas, que del gusto de los àrabes, como lo prueban varias canciones que tocan y cantan todavia los árabes africanos, con mas gusto que las del legítimo estílo arábigo, y estimadas como reliquias de las antiguas escuelas de música que tenian en España.

En estas escuelas, los maestros ya españoles cristianos, judios, ó mahometanos, enseñaron unos sègun el sistema de Pitágoras y demas griegos, y otros segun el sistema inspirado por la naturaleza é indicado por San Isidoro. De esta diferencia desistemas, se originaron los diversos pareceres sobre el justo valor de los intérvalos musicales que tanto perjudicaron á los adelantos de la facultad.

Se originó asimismo, el que las melodias de los arabes y la de los rabínicos, se mezclasen con las de los españoles cristianos, y de esta mezcla resultó tanto en la música característica de unos como de otros, una variedad que no tenia ninguna otra nacion en Europa.

Como la suerte dominante entre judios, árabes y cristianos, recayó sobre estos, las canciones caracteristicas de los cristianos por su aire alegre y modulacion variada, constituyeron el carácter de la música española; como lo demuestran los Villarros, Villotas, Mayas, Gallardas, Gigas, Pabanas, Gaitas Gallega y Zamorona, y otras muchas canciones tanto lusitánicas, como castellanas y catalanas de aquellos tiempos; todas ellas muy diversas de las propiamente judias y árabes por su modulacion y aire, como se puede observar si se cotejan las Jácaras, Polos, Playeras, Cañas, y otras canciones arabéscas que se cantan hoy en España, (aunque con aire y compás español,) con las que

dejamos referidas, y con otras muchas de las cuales dá noticia el marques de Santillana en su carta al condestable de Portugal. (1)

Los árabes españoles, asi como se hicieron superiores á los de Africa y Asia en la música, por los escritos tanto teóricos como prácticos que hallaron en España referentes á este arte; tambien pudieron sobrepujarlos en la poesía con los mismos ausilios.

Los árabes encontraron en España diversas obras latinas especialmente sagradas, segun lo manifiesta D. Luis Velazquez en su *Orígen de la poesía vulgar*, en cuya obra cita no pocos poetas, y entre ellos á Sedulio; y aunque no como español, el haber visto que en los misales góticos de España, en todos los introitos de las misas, se anotan en el márgen los tonos con que se cantaban, y que en el introito de una de las misas de la Vírgen cuyo principio es: *salve sancta parens*, en lugar de leerse al marginal *tonus secundus*, se lee, *sedulius*; hace creer que dicho poeta y músico era español, y que dicho intróito se cantaba con un tono musical particular é inventado por el dicho poeta.

La gran antiguedad de los judios en España, y el saberse que estos cultivaban las ciencias, y que los maestros de ellas les venian de oriente, al mismo tiempo de ser cierto que su poesía rabínica era imitando á la siriáca; nos persuade á creer, que los judios españoles empezaron á poetizar en lengua vulgar española, luego que los suevos corrompieron el idioma latino en el reino de Galicia.

Que los poetas siriacos usaban de ritmos compuestos de consonantes y asonantes, se comprueba no tan solo con las cuartetas latinas, una del poeta Floro contra Adriano, y otra de este contra Floro, ambas segun el estilo poético

(1) Proemio de las obras del marques de Santillana.

de los siriacos; sino tambien con algun no corto número de poesías siriacas que se encuentran en la *Biblioteca Oriental de Assemani*. San Efren, dice, que Bardesanes poeta siriaco que floreció á fines del siglo II de la iglesia, y su hijo Harmonio, fueron insignes poetas : que tanto el uno como el otro, escribieron *eleganti carmine*, pero con especialidad Bardesanes, el cual compuso ciento cincuenta salmos á imitacion de David, tanto en versos ritmados de todos géneros, como sin ritmos. Assemani dice, que San Efren viendo que los cristianos bebian con las dulzuras de las citadas poesias de Bardesanes, los errores que contenian, tomó á su cargo el componer varios himnos y cánticos sagrados en contraposicion; no cediendo á las poesías de Bardesanes y Harmonio, en suavidad dulzura y consonancia.

Los suevos, que por los años de 409 ya tenian establecida su monarquía en Galicia y Lusitania, y por los de 447, ya habian abrazado el cristianismo; introdujeron en su país, la música y poesía en idioma misto de latin y suevo: y en prueba de esto, no alegaremos ni el poema á la pérdida de España, citado por Manuel de Faria, en sus *Comentarios á los ritmos del Camoens*; ni los versos compuestos en alabanza de los gallegos que se opusieron al infame tributo que se pagaba á los agarenos, referido por el P. Bernardo Brito; (1) sino fundándonos en las razones siguientes. Isen, rey de Córdoba, que murió el año 179 de la Egira, ó el 795 de J. C., tenia en su compañía y custodia segun el arzobispo don Rodrigo, (2) dos mil eunucos y tres mil cristianos apóstatas. Teniendo presente todas las circunstancias de España con respecto al cultivo de las ciencias, se les debe suponer á estos, que eran en gran parte músicos y poetas.

(1) Histor. de los monjes Cirter.
(2) Hist. árabe. cáp. 21 agregada por Exponio á la de Ehnacina.

Los árabes entonces, no tenian todavía mas idea de estas facultades, que las adquiridas en Arabia y Persia, puesto que el califa Almamon, principal protector de ellas, no floreció hasta un siglo despues. Es de creer y con fundamento, que siendo los árabes tan estremadamente aficionados á la poesía y música, y estando en dichas facultades los españoles mas adelantados que ellos; los apóstatas que Isen favoreció tanto, fueron los primeros maestros de los árabes dominadores de España, tanto en la música como en la poesía. A esto podemos añadir lo que refiere Alvaro Cordobes, escritor del siglo IX, y quizá posterior al Califa Almamon, puesto que no escribió hasta por los años de 854. Este escritor asegura, que los españoles fueron maestros de los árabes sus dominadores, no tan solo de la poesía en idioma español de aquellos tiempos, sino tambien en idioma árabe. (1)

La música y poesía vulgar, se cultivaban en Galicia, Portugal y Castilla, en el siglo XI, como lo prueban los Juglares que asistieron á las bodas de las hijas del Cid: (2) y la música tanto eclesiástica como profana, se estudia-

(1) En aquellos tiempos segun Sarmiento, en España habia tres idiomas: el latin, árabe, y otro que era un latin compuesto, ó misto de latin y godo, ó de latin y árabe.

(2) Con esta clase de música y poesía, celebraba el pueblo á sus héroes y espresaba sus sentimientos y afecciones. El erudito marqués de Pidal en la introduccion á el *Cancionero de Baena*, hablando *de la poesia Castellana* del siglo XIV y XV, dice: «Comenzó pues esta primera poesia vulgar por los cantares compuestos por el pueblo, y de esto pudiéramos alegar numerosos testimonios. Los versos latinos sobre la conquista de Almeria, mencionan ya los cantares populares sobre las hazañas de Cid. En la *Crónica general de D. Alonso el sabio*, se citan muchas veces los *Cantares de gesta* como monumentos respetables de antigua tradicion; en las leyes de partida se habla de ellos como una cosa muy conocida, y en la *Crónica del Cid*, escrita en el siglo XIII, se hallan restos de estos antiguos cantares, al referir sobre la fé de ellos las hazañas de aquel guerrero. Existian pues desde el principio estos primeros acentos de la musa castellana, y en ellos debemos buscar los elementos y orígenes de nuestra poesía.»

ba como ciencia teórica y práctica, segun se deduce de las palabras del cordobes Virgilio y del *Tratado de las proposiciones armónicas* de Farabio ó Alfarabí.

Las cátedras de música en los estudios de Toledo, continuaron del mismo modo despues de la conquista de dicha ciudad por el rey D. Alonso el VI, que en los tiempos del gobierno agareno; y aun se puede asegurar que con mucho mas esmero, puesto que la música en aquel tiempo, se consideró como una parte de las ciencias eclesiásticas.

Como una prueba de que la música y poesia se cultivaron en España con igual aprecio de los soberanos cristianos, que de los árabes, cuando no mayor, nos parece oportuno manifestar lo que se lee en el privilegio de confirmacion del *Fuero de los francos*, dado por el rey don Alonso VII en Burgos, á 8 de las Calendas de Mayo en el año de 1136, que fué el mismo én que recibió en dicha ciudad la corona imperial. En este privilegio firmado no solo por el soberano, sino por varios señores del reino, se halla en la cuarta columna, la firma de un *Juglar* llamado Palea, en estos términos:—«*Palea, Juglar confirmant*:» circunstancia que manifiesta de una manera nada equívoca, el grande aprecio que en España se hacia en aquellos tiempos de los profesores de música.

Esta facultad en dicha época juntamente con la poesía, era cultivada no solo por los juglares y eclesiásticos, sino tambien por los obispos, grandes señores, y hasta por los mismos reyes tanto de Leon y Castilla, como de Portugal, Navarra, condes de Barcelona, y reyes de Aragon; así como tambien de los reyes árabes de Córdoba, pues se sabe que fueron escelentes músicos y poetas, con especialidad Almotrofo, hijo de Abu-Abdalla V rey de Córdoba.

Manuel de Faria en su *Noviliario*, dice: que la música y poesía era el honroso ejercicio de todos los cortesanos.

En este mismo siglo, escribió un tratado de música, Pedro Compostelano, obispo de Galicia.

La costumbre general tanto entre árabes como entre cristianos, de componer canciones ensalzando algun hecho ó acontecimiento memorable, es tan antigua, que el P. Brito en su *Historia de los monjes Cirtencienses lusitanos*, cita unos versos que se compusieron y cantaron en elogio de unos caballeros gallegos, porque sin mas armas que unas ramas de higuera, vencieron á respetable número de árabes que se llevaban cautivas á las doncellas de su pueblo; y esto, en el mismo siglo VIII, segun el referido escritor: Los árabes hacian lo mismo, como lo comprueba el Poema que compuso Obaydalla general del rey de Córdoba, en celebridad de la victoria que alcanzó contra Ramiro II de Leon, por los años 938: ganando con este hecho, no solo la fama de gran general, sino la de poeta y músico escelente. (1)

Los españoles desde que comenzaron á gustar los placeres de la poesia vulgar, la empléaron en eternizar todos los acontecimientos estraordinarios, componiendo canciones que andando en boca del pueblo despues de escritas, nos conservasen algunas noticias que los cronistas dejaron de contar, quizá por ser en sus tiempos muy notorias, tales como las siguientes.

Siendo el rey D. Fernando III, de edad de once años, tuvo una enfermedad tan grave, que los médicos le desauciaron. La reina su madre, llena de fé y confianza, llevó al príncipe al monasterio de Santa María de Oñá,

(1) En un códice manuscrito de Ahmed Amira, hay una cancion de un poeta árabe á la prision de un D. Garcia ben Sancho de Castilla, año 385.

en el cual, recobró la salud casi milagrosamente; y en celebridad de este suceso, se compuso la siguiente cancion:

Ben per esta á os Reys
D'amar en Sancta Maria
Ca en as grandes coitas
Ella os acorre y guia. (A.)

Habiendo enfermado en Cuenca la reina Doña Beatriz, mujer de San Fernando, y habiendo recobrado la salud por intercesion de la Vírgen, se compuso esta otra cancion:

Qüien na Vírgen gloriosa
Esperanza muy grand ha,
Macar seia muito enfermo
Ê la mui ben ò guarira (B.)

Siendo el rey Fernando III, buen poeta y escelente músico, como afirma su hijo el rey D. Alonso X llamado el sabio, en su septenario ó prólogo al primer libro de las *Siete partidas*, puede creerse que es el autor de un no pequeño número de canciones de las que se hallan en las colecciones atribuidas á su hijo Alfonso X; y cuando no de todas las que pueden juzgarse compuestas sobre acontecimientos de su tiempo, por lo menos de esta que acabamos de referir, siendo en celebridad de la salud de su esposa Doña Beatriz.

De los conocimientos de D. Fernando III, tanto en la poesía como en la música, no puede quedar duda, pues su mismo hijo asegura que: — « *Non tan solamente sabia*

(A.) Véase su melodía en la lámina 1.ª núm. 1.
(B.) Véase su melodía lám. 1.ª núm. 2.

mostrar su razon muy buena, et mui cumplida á aquellos que le mostraba::::: sino tambien facer todas las otras cosas, que sabian facer bien los omes corteses, et palacianos.»

Uno de los primeros y principales ejercicios de los cortesanos, segun Faria y Sousa, era la poesía: luego el rey Fernando III, era uno de los mejores poetas de su tiempo segun Alonso X. Y que era músico diestro y escelente tampoco puede dudarse, por cuanto su mismo hijo asegura, que sabia cantar muy bien entre otras muchas cosas, y añade:— «*Et otro si, pagándose de omes de corte; que sabian bien trobar et cantar, et de Joglares que sopiesen bien tocar instrumentos, ca de esto, se pagaba el mucho, et entendia, quien lo facia bien et quien non.*» (1)

En el reinado de Fernando III, se introdujo la música vulgar en las iglesias, con motivo de cantar tanto el clero como el pueblo las cántigas ó canciones en loor de J. C. y la Vírgen. De esta introduccion, resultó la de los *Villancicos* ó *Villanicos*, nombre que se dió á ciertos diálogos cantados, en los cuales hablaban pastores y otras personas del vulgo. Despues se introdujo el que estos *Villancicos*, fuesen representados y aun acompañados de bailes pastoriles, vistiéndose los que los cantaban y bailaban, de pastores y otros disfraces. (2)

Si es cierto que las antiguas ordenanzas de Sevilla, recogidas el año de 1502 por órden del conde de Cifuentes, son hechas por Fernando III, como afirman varios escritores, debemos creer, que en aquel tiempo no tan solamente se continuaba enseñando la ciencia música por principios, sino tambien el arte de construir los instrumentos músicos de toda especie; puesto que en dichas

(1) Paleografía española de Terreros, pág. 80.

(2) El nombre de *Villancicos*, trae su origen de una cancion llamada *Villana*.

ordenanzas, fuera de algunas relativas á los músicos, se lee la siguiente: «Item, que el oficial Violero, para sa»ber bien su oficio, y ser singular del, ha de saber facer »un clari-órgano ó un clavé-címbano, é un mano-cor»dio, é un Laud, que son menos que todo esto, etc.»

En el libro del juego de Aljedrez ecsistente en la biblioteca del Escorial, se ven las figuras de un gran número de instrumentos músicos, los cuales no se conocen hoy dia, y en tiempo de Fernando III, y aun mucho antes, seguramente estaban en práctica.

En tiempo de Alonso X, llamado el sabio, vagaban por España un gran número de juglares provenzales. El mas célebre de entre ellos, llamábase Girand Riquer, el cual resentido sin duda alguna de haber hallado en la Península mas músicos nacionales de los que él conceptuaba, hizo al referido monarca en nombre de sus compañeros, una súplica concebida en estos términos:— «que S. M. se sirviese impedir el abuso de dar prodigamente el nombre de juglares á sugetos que no tenian mérito para ello.» La respuesta del rey en lo perteneciente al nombre de juglar, y á las muchas personas que lo tomaban, fué decir: que en España habia nombres propios y particulares, para las diferentes especies de juglares, desde la mas sublime, hasta la mas baja y vil. Lo que no sucedia en Francia, donde el mismo nombre abrazaba el género y la especie. (1)

Esta respuesta del rey, nos demuestra claramente que en España, habia una gran diferencia entre el honor y estimacion que se daba á los músicos que habian aprendido su facultad por principios en las escuelas públicas, y la que se daba á los juglares de mero instinto: asi como

(1) Milot: hist.: des trovad. tom. 3.

tambien, la que hasta los mas peritos en ella se adquirian segun el uso que hacian de dicha facultad. En las *Leyes de partida*, se distinguen los Juglares de los Zaharrones, y se declara á los primeros como honrados, y á los segundos como viles. (1)

Alonso X, amante de las ciencias y en estremo de la música, no satisfecho con las escuelas de esta facultad que habia en Sevilla, Córdoba y Toledo; fundó una cátedra de música en la universidad de Salamanca. (2) Este soberano llamado con razon *el sábio*, no tan solo fué gran jurisconsulto, geómetra y astrónomo, sino buen poeta tanto latino como castellano, y escelente músico: asi lo manifiestan las grandes colecciones de cántigas que se le atribuyen con su anotacion musical.

En la biblioteca del Escorial, se conservan dos códices de dichas cántigas, que son del tamaño de los libros de coro. El primero contiene cuatrocientas cántigas, unas en idioma gallego ó portugués, y otras en castellano de aquellos tiempos: y todas, ó casi las mas, con su melodía anotada con notas rabínicas colocadas en las líneas y espacios de un pentágrama; y las claves de *Do* y *Fa*, situadas en todas sus líneas, ya con bemol ó ya sin él, conforme el modo musical de la melodía. El segundo consta de doscientas noventa en los mismos idiomas, y con la misma anotacion musical.

En la biblioteca privada de la catedral de Toledo, se conserva otro códice que contiene cien cántigas con su música correspondiente en los términos ya referidos: y en Sevilla segun el autor de los *Anales civiles y eclesiásticos*, se conservaba otro códice que contenia casi igual número de cántigas que el precedente. Es verdad, que no pocas

(1) Partida 7: título 6: ley 4.
(2) Salinas. Prólogo á su libro de música.

de ellas, son las mismas en unos códices que en otros, con algunas pequeñas diferencias tanto en las estrofas como en las melodías. Hállanse asi mismo en ciertas colecciones de las referidas cántigas, las compuestas en celebridad de la salud que milagrosamente recobró Fernando III, y la madre de Alonso el sábio. Además de todo esto, las mas de las cántigas contenidas en las sobre dichas colecciónes son en idioma portugués; y las castellanas, en lenguaje mas antiguo del que se observa en otras obras del mismo soberano, escritas tanto en prosa como en verso.

Todas las cántigas contenidas en los referidos códices, son sagradas, y reducidas á contar milagros de Dios, de la Vírgen y de los Santos. Dichos códices, empiezan todos por un índice y despues sigue el Prólogo, que es una cancion en elogio del arte de trovar con su anotacion al frente. Daremos un ejemplo: (1)

Porque trovar é cousa en que iaz
Entendimiento, par en quen ó faz,
A ó daver, é de razon á saz
Porque entend é sabia le dicir
O que entend é dicir le praz:
Caben trovar á si la de facer.

Las cien cantigas del códice de Toledo, son cinco para cada una de las festividades de la Virgen, otras cinco para cada una de las del Señor, y las restantes de milagros sucedidos.

El autor de la Paleografía española, es uno de los que aseguran, que dichas cántigas son compuestas por Alonso X, fundándose, en que en el índice de dicho códice, no

(1) Para que los profesores se hagan cargo del estilo de las melodías, se han arreglado à nota moderna todas las estrofas que hemos copiado.

solo se le dá en una de sus coplas el epíteto de rey de romanos, sino que en otras dice lo siguiente:

Don Alonso de Castella
De Toledo de Leon,
Rey e ven des Compostele
Fa reyno d'aragon.

Tal vez podremos equivocarnos en nuestra opinion, pero estamos persuadidos que la mayor parte de las cántigas de las ya dichas colecciones, son mucho mas antiguas; y que Alonso el sábio no tiene otra parte en ellas, que la de haberlas puesto en coleccion y haber hecho algunas enmiendas tanto en el verso como en la música.

Fundamos esta opinion, en dos razones para nosotros de gran peso. La primera; en que parece imposible que un rey tan ocupado no solo en los negocios de reino, sino tambien en los estudios de la jurisprudencia y composicion de su obra de leyes *La siete partidas*, de las obras matemáticas, y con especialidad de la astronómica titulada: *Tablas Alfonsinas*, tuviese tiempo para componer un tan crecido número de piezas poéticas sagradas, y el de tantas profanas como se le atribuyen. La segunda; que aunque fuese en aquellos tiempos costumbre de los poetas tanto castellanos, como leoneses y andaluces, poetizar en idioma portugués ó gallego, Alonso X tan gran promovedor del idioma castellano, hubiera preferido para poetizar el suyo propio al ageno, como lo hizo en el poema de Alejandro, y otras muchas obras que son estimadas como producciones poéticas suyas.

Ademas de lo espuesto, apoya mas nuestras razones, el ver en las colecciones de cántigas ya dichas, las dos que se compusieron en memoria de la salud de Fernando III

y de su esposa, las cuales eran muy populares, la primera mucho antes de nacer Alonso X, y la segunda, antes que este pudiese saber poetizar.

Todas estas razones, nos obligan á disentir en parte de la opinion de hombres, que por mas de un concepto valen mas que nosotros. Pero si bien no creemos que el sábio rey compusiese todas las cántigas que se le atribuyen, estamos convencidos de que compuso muchas de las que hay en los códices referidos; que enmendó y arregló no pocas; y que la música y poesía de los Prólogos que sirven de texto, son obra suya.

En la época en que se compusieron las susodichas cántigas, eran los músicos tan diestros poetas ó por lo menos tan buenos versificadores, que con solo medir las sílabas ó contar el número que componian los versos, sabían á que clase de compás músico pertenecian las melodías apropíadas, y por consiguiente el valor de las notas musicales que las espresaban, sin tener necesidad del signo indicativo de compás.

Para probar lo dicho, pondremos las estrófas de algunas cántigas, y las melodías segun el compás mas adecuado al número de sílabas que componen los versos.

Muitos debemos varones
Loar á Santa María
Que faz graças é seus dones
Da à quien ella fia.
Seu muito de bona mano
Que deu á un seu Prelado
Que primado foy d' Espanna
E Alfons era chamado.
Diull una tal vestidura
Que trouxe de Parayso



Ben feita á ssa mesura
Perque metera seu siso
En a loar noit é dia.

Los versos de esta cancion, constan de ocho sílabas, y por tanto su melodía es en compás binario. (C)

Sempre sea venuita é loada,
Santa María á nos abogada,
Maravilloso miragre dayr
Vos querer ora contar seu mentir
De como fez ó diabre fugir
De Roma á vírgen de deus amada.

La melodía de esta cántiga por constar sus versos de once, diez y aun nueve sílabas, está concebida por compás de tres movimientos, pero llena de tantas sincopadas, que la hacen difícil de ejecutar. (D)

Aque do bon Rey David
De seu linage decende
Un-brale creada mi
De quen por ella mal prende.
Por enda santa escritura
Que non mente é non erra,
Nos conta un gran miragre
Que faz en Engraterra
A Vírgen Santa María
Conque Judeos an gran guerra
Porque naceu Jesucristo
De la que es reprende.

(C) Véase la melodía del número 3.
(D) Véase el número 4.

A esta melodía, siendo sus versos de siete y ocho sílabas, le corresponde el compás de dos por cuatro. (E)

Todo logar muy bien
Pueda ser defendido
O que á Santa María
A por seu scudo.
Onde da questa razon,
Un miragre vos quero
Contar mui de carazon,
Que fez muy grande é fero
A Virgen que non á par
Que non quis que perdudo
Foss'o Pablo que guarda
A via nen venzudo. (F)

En cuanto al gusto de dichas melodías, solo puede decirse, que su canto es sumamente natural y adecuado al concepto de las estrofas, y si algun defecto tiene, no es otro que el de poca variacion en las frases melódicas. Ninguna tiene acompañamiento pero son susceptibles de él.

El autor de las cántigas sagradas contenidas en el códice que se ha tenido presente para estractar las estrofas referidas, ya sea Alonso el sábio, ó ya algun otro poeta y músico anterior á dicho monarca, compuso igual número de cántigas profanas, segun se infiere de estos versos del prólogo.

........................*é ar*
Quercisme leixar de travar de si
Por outra dona, é cuid á cobrar
Por esta quat en as vutras perdi.

(E) Véase el número 5.
(F) Véase el número 6 traducido fielmente de las notas rabiuicas.

Lástima es que dichas cántigas prófanas no parezcan, porque pudiera ser que por las melódías de ellas, se averiguase en que se diferenciaba de la música sagrada, la profana de los españoles del siglo XIII. En nuestro modo de entender, se diferenciaría muy poco de la sagrada compuesta en idioma vulgar, por tener un mismo orígen, y por ser cantadas y compuestas por los mismos juglares autores de las profanas: y el no parecer las melodías de estas, será sin duda porque la mayor parte de ellas eran improvisadas y cantadas de memoria no teniendo necesidad de escribirlas por lo muy popular que dicha música se haría.

El erudito marques de Pidal (1) dá una estensa y bien razonada idea de los juglares de aquella época, y de la importancia de sus composiciones, en estos términos: «No se comprenderia bien la importancia de estos cantares y el modo con que se componian y conservaban en la memoria y en la tradicion oral de los pueblos, si no diesemos una idea de los cantores y compositores de estos poemas populares, de los que los retenian y conservaban con cuidado en la memoria como necesidad y circunstancia precisa de su profesion. Hablo de los *juglares.*»

«Cuando el pueblo comenzó á complacerse en cantar y en oir cantar en el romance vulgar las canciones en que se celebraban sus héroes favoritos, los que les defendian de los moros, los que le acaudillaban en los combates, y los que figuraban en los lances y vicisitudes de aquella obstinada y sangrienta lucha, nacieron espontáneamente, sino fueron quizá continuacion de otros mas antiguos, los cantores populares de profesion, á quienes se dió el nombre de juglares, (*joculares*) porque en efecto, alegraban y

(1) Introduccion al Cancionero de Baena, sobre la poesia Castellana del siglo XIV y XV. pág XVII.

animaban con sus canciones la vida uniforme y monótona de nuestros antepasados. No hay que formarse idea del juglar primitivo por lo que llegó á ser en los tiempos posteriores. En el principio los juglares eran los compositores de los romances, fablas y cantares que recitaban y cantaban. Acompañábanse ordinariamente de algun instrumento, y reunian casi los dos talentos y profesiones de músico y de poeta. Un juglar sabia las historias de Bernardo del Carpio, de los siete infantes de Lara, del Cid y de Fernan Gonzalez, y no le eran desconocidos tampoco los héroes supuestos de la caballería que comenzaban á ocupar la imaginacion de los pueblos del mediodia de Europa con los lances portentosos de sus armas, y con sus galanterías y ternezas.»

«Cuando enriquecido con estas historias y narraciones llegaba un juglar á un castillo y llamaba á sus puertas tocando su laud, una nueva vida parecía de repente animar á los habitantes de aquellos solitarios torreones. El castellano y su familia sin distincion de sexos, clases ni edades, se reunian al rededor del cantor que iba á exaltar en ellos los afectos y sentimientos que mas les dominaban, y á interrumpir la monotonía de su vida uniforme y solitaria. La llegada del juglar era una verdadera fiesta de familia, y todos se esmeraban en festejarle y favorecerle, y en pedirle que cantase ó recitase las historias que mas se conformaban con sus inclinaciones.»

«La guerra, el amor y las empresas de caballería eran por lo comun el asunto de sus cantos y de sus fablas: á veces contaban tambien las historias y lances recientes que mas escitaban la pública curiosidad, y principiaban de esta manera las narraciones sobre las cuales mas adelante se habia de escribir la crónica ó la historia.»

«En los palacios de los reyes eran igualmente bien re-

cibidos; y en las córtes de Castilla, tan célebre y nombrada en aquellos tiempos, obtenian un gran favor y consideracion: despues fueron ya los juglares un adorno necesario y constante de los palacios de los reyes y señores principales.»

«Pero el verdadero teatro de los juglares, donde eran recibidos con entusiasmo y aplauso, y donde ellos mismos recibian inspiraciones y aliento, eran las reuniones populares. La multitud se extasiaba con sus cantos, fablas y romances; los aprendia y recitaba á su manera, les daba así popularidad y aplauso, y fomentaba sin sospecharlo; uno de los ramos mas importantes de nuestra poesía nacional, la poesía de los romances. No puedo resistir al deseo de reproducir aquí una prueba insigne de este entusiasmo popular por los juglares, sacada del poema ó *Libro de Apolonio*.»

«La hija de este príncipe, la interesante Tarsiana, se vé precisada por una larga série de desgracias á hacerse juglaresa para ganar la vida y sustentar su honra; y el poeta, que seguramente no hace mas que describir lo que veía todos los dias, pinta de este modo la primera salida de la linda juglaresa.

Luego al otro dia de buena madurgada
Levantóse la duenya ricamente adobada:
Priso una viola buena é bien temprada
E sallio al mercado á violar por soldada.
Comenzó unos viesos é unos sones tales
Que trayen gran dulzor, é eran naturales:
Finchiense de homes apriesa los portales,
Non le cabie en las plazas subiense á los poyales.
Cuando con su viola hubo bien solazado
A savor de los pueblos, hubo asaz cantado,
Tonóles á rezar un romance bien rimado,
De la su razon misma por ho habia pasado.

Fizo bien á los pueblos su razon entender ;
Mas valie de cient marcos ese dia el loguer.....»

De los juglares nacieron los trovadores gente en lo general mas instruida y erudita; por cuyo motivo estos fueron aumentando su reputacion, al paso que la mayor parte de aquellos la fue perdiendo no solo por sus menos conocimientos, sino por su conducta y su modo insolente y chocarrero de pedir y de cantar; lo cual les acarreó el desprecio público, mereciendo en las *Leyes de partida* la nota de *enfamádos*.

Mas si bien es cierto que muchos de los juglares ocuparon el puesto que hoy ocupan nuestros ciegos cantores, no estamos conformes con el erudito marques de Pidal en que la profesion de juglar se mirase como oficio infame, como dice mas adelante en su obra, ni mucho menos que estos solo sirviesen para recitar y cantar lo que otros escribiesen, queriendo hacer al trovador, inventor y poeta; y al juglar, cantor y recitante por salario. Esa ley de partida que cita el erudito autor de quien hablamos para asegurar mas su aserto, (1) manifiesta bien claramente que habia diferentes especies de juglares, como hemos demostrado ya, (2) *desde la mas sublime hasta la mas baja y vil:* y esto, en el mismo reinado de Alonso X.

No debe olvidarse, como no lo olvida el ya dicho autor, que á los juglares se les debe no solo la introduccion de la lengua vulgar en todas las clases de la sociedad, sino el gusto á la música popular, y la aficion á eternizar los

(1) Ley 4, título 6 part. 7.—Otro sí, *serán enfamados* los que son juglares, é los remedadores, é los facedores de los çaharrones, que publicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio; esto es porque se envilecen ante todos, por aquel precio que le dan. Mas los que tañeren estrumentos ó cantasen por facer solaz así mesmo, ú dar solaz á los reyes ó á los otros señores, no serian por ende enfamados.

(2) Pág. 93 de esta historia.

hechos héroicos de nuestros grandes hombres, desterrando la lengua latina, como completamente se desterró en el reinado del *Sábio* rey, escribiéndose las historias, códigos, poesías, ciencias y libros sagrados, en romance vulgar ó lengua castellana.

Respetemos el nombre de juglar, y no busquemos distinciones entre éste y el trovador, sino en el mayor ó menor talento de los que llevaron con honor uno ú otro nombre. No legémos al porvenir la infamia para unos y la gloria para otros: las dos clases merecen un puesto distinguido en la historia, asi como las dos tuvieron lunares, que debemos relegár al olvido.

Por lo mandado en las *Leyes de pàrtida*, promulgadas por Alonso X, colector ó compositor de las poesías y melodías de las ante dichas cántigas sagradas, se deduce que en su tiempo estaban en voga tanto la música profana y los bailes, como las farsas. Se deduce todavía mas, y es, que las músicas, farsas y bailes, además de no ser muy decentes, se ejecutaban en las iglesias, cuando no por farsantes de oficio, por los mismos eclesiásticos al menos : no pudiendo caber duda alguna en lo dicho, cuando por una ley espresa, se prohibieron en el templo semejante música, bailes y farsas.

Debe creerse con fundamento que la diferencia entre las cántigas eclesiásticas y profanas consistía, en que las primeras eran cantadas con una música monótona como se vé en las estrofas referidas, y las segundas, concebidas segun los bailes y sonadas de las danzas profanas. Esto nos lo hace creer así, el ver que las mas de las canciones populares de España aun en nuestros dias, están sacadas de melodías dedicadas á bailes populares.

Alonso X llamado el Sábio, grande y celebrado protector de los trovadores que concurrian en tropel á su córte espléndida y brillante, como dice el marques de Pidal, hizo

educar á sus dos hijos en el palacio del Arzobispo de Toledo; y tanto el príncipe D. Sancho como el infante D. Fernando, salieron muy instruidos en la poesía y música.

Del príncipe D. Sancho se sabe, que despues de su advenimiento al trono, daba racion y vestuario á quince tamboreros, á siete trompeteros y á gran número de juglares ó músicos del *Tamboret*, del *Ayabeba*, del *Añafil*, y de la *Rota*; á los maestros de los órganos, y á las juglaresas ó cantoras.

De los instrumentos músicos usados por los españoles en esta época, nos ha dejado su historia el Archipreste de Hita en estos versos:

Dia era muy santo de la pascua mayor
El sol salia muy claro é doble calor,
Los omes, las aves, é toda noble flor
Todas van recibir cantando el amor.
Recibenle las aves, Gallos, et Ruisenor,
Calandrias, et Papagallos, maiores et menores,
Dan cantos placenteros, et de dulces sabores
Mas alegrias facen, que los que son maiores.
Recibenle los árboles, con ramos et con flores
De diversas naturas, et de fermosas colores.
Recibenle los omes, et dueñas con amores,
Con muchos estormentos salian los Atambores.
Alli salian gritando la Guitarra Morisca,
De las voces agudas, et de los puntos arisca, (1)
El corpudo Laud, *que tiene punto á la trisca,*
La Guitarra Latina, *con estos se aprisca.* (2)
El Ravé *gritador* (3) *con su alta nota*

(1) Constaba de cuatro cuerdas acordadas en estos términos: 6, 8, 9, 12, que escluian el tono menor.

(2) Guitarra española que constaba de cinco cuerdas acordadas de la misma manera que en nuestros dias.

(3) Violin casi lo mismo que los que ahora se usan.

Cab' *el* Garavi (*1*) *tañendo la su* Jota, (2)
El Salterio *con ellos mas alto que la mota.*
La Vihuela de Penola (3) *con ellos aqui sola :*
Medio caño, (4) *et* Rabé Morisco. (5)
Entre ellos alegranza el Galipe Francisco, (6)
La Rota (7) *diz con ellos mas alta que un Risco*,
Con ella el Tarbote *sin esta no vale un prisco* (8)
La Vihuela de arco, (9) *face dulces bailadas*,
Adurmiendo á las voces, muy á las vegadas,
Voces dulces, sabrosas, claras, et tambien puntadas
A las gentes alegra todas tienen pagadas.
Dulce Caño entero (*10*) *sal con el* Panderete.
Con Sonatas de Azofar *face dulce sonete*
Los órganos *que dicen* Chansonetas et Motete,
La Citola Albordada (*11*) *entre ellos se* entremete.
Gayta (*12*) *et* Exabeba (*13*) *et el finchado* Albogon (*14*).

(1) Instrumento muy parecido al tiple de las Gaitas de pellejo.

(2) La *Jota* era al parecer la cancion mas favorita en la época de dicho poeta.

(3) Vihuela con cuerdas de metal, que se herían con una pluma, de la misma manera que el instrumento de nuestros dias llamado *Sonóra*, cuando no fuese el mismo.

(4) Octavin ó Flautin.

(5) Violin de solas tres cuerdas.

(6) Instrumento de aire parecido á las Dulzainas.

(7) Un cláve con cuerdas de nervio, el cual producía su sonido, haciendo el ejecutor cuando bajaba las teclas, que las cuerdas subiesen hasta el punto de poder ser frotadas por una gran rueda que estaba colocada encima de ellas, la que hacía voltear el mismo ejecutor con el pie.

(8) El Taborte era una especie de contrabajo.

(9) El violon de cuatro, cinco y tal vez de seis cuerdas.

(10) Flauta dulce.

(11) La Vihuela grande que todavía usan algunos ciegos, cuyos sonidos, eran enteramente parecidos á la Vihuela de arco de aquellos tiempos.

(12) Lo mismo que la de nuestros dias.

(13) No sabemos qne instrumento puede ser, pero el haber leido en algunos escritos antiguos *Exabebas* en plural, nos hace creer sería la Chirimía, ó Bajoncillo, de cuyos instrumentos habia, bajo, tenor, alto y tiple.

(14) El Albogon, es el gran Oböe; y el Albogue, el Oböe.

Cinfonia (1) *et* Baldosa (2) *en esta fiesta son.*
El francés Odrecillo (3) *con esto se compon,*
La niciancha Bandurria *aqui pone su son.* (4)
Trompas (5) *et* Añafiles (6) *salen con* Atabales, (7)
Non fueron tiempo ha, placenterias tales,
Tan grandes alegrias, nina tan comunales ,
De juglares venian llenas cuestas et valles.

A estos instrumentos músicos propios de los españoles, y referidos por el Archipreste de Hita, pudiéramos añadir un no pequeño número pertenecientes á los tres géneros, esto es: de aire, de cuerda, y de presion , cuyos nombres se leen en varios libros antiguos, y sus figuras se ven en el códice que trata del juego del Aljedrez, que ecsiste en la biblioteca del Escorial. Entre ellos se encuentran los siguientes :

Los *Adufes,* que no eran como generalmente se cree unos panderos, sino unas flautas muy parecidas á los clarinetes modernos.

La *Dulzaina;* instrumento de viento que aun se usa.

Las *Churumbelas* ó *Chirimias;* instrumentos usados desde tiempos remotísimos en Portugal, Galicia , Castilla y Cataluña , por los juglares. Estos instrumentos han sido tambien llamados *Ministriles,* sin duda porque fueron peculiares de aquellos profesores errantes conocidos bajo este nombre. Dichos instrumentos, son cuatro distintos lla-

(1) Cinfonia ó Cinfeña, es un intrumento muy pequeño de fierro, que todavía usan los asturianos, el cual forma el sonido con el aliento.

(2) Panderete cuadrado forrado por ambos lados de pellejo.

(3) El Orlillo ú Orlo instrumento no conocido en nuestros dias si no en los órganos.

(4) Bandurria ó Mandolin.

(5) Trompetas ó Clarines.

(6) Trombones.

(7) Tambores ó timbales.

mados, tiple, alto, tenor y bajo de chirimías, y á la union de los cuatro, llamaban copla. (1) En la catedral de Toledo, aun se tocan en algunas funciones. Nosotros tuvimos el gusto de oirlos en el año 1837 en las vísperas de San Pedro. En otras catedrales ecsiste la misma costumbre en diferentes festividades.

Habiendo notado que en dichas *coplas* de Ministriles, se ve añadido el instrumento llamado por los italianos *Trombone* y generalmente por los españoles *Sacabuches ó Trombon,* nos hace creer que dicho instrumento fué inventado en España, y es uno de los comprendidos en el nombre de *Añafiles,* clase de Trompetas que servían con especialidad, para animar á los torneadores con su belicoso sonido.

(1) Los tocadores de Chirimías, Trombones y Añafiles, antiguamente en España, eran gente de la primera distincion. En Portugal, principalmente en Lisboa y Braga, las plazas de ministriles públicos que tienen obligacion de tocar en el Real palacio y Catedral en las funciones mas solemnes, las poseen todavía las casas de mayor hidalguía; y como estos ignoran hoy, hasta el nombre de los dichos instrumentos, nombran profesores que cumplan esta obligacion por ellos.

CAPITULO III.

Lusitanos.—Sus conocimientos.—Dominacion de los romanos.—Prelados que recomendaron el canto litúrgico en el concilio de Braga.—Proteccion á la música por la princesa Cindasunda.—Daños causados por los septentrionales en las ciencias.—Principios de la poesía vulgar en Portugal y Galicia.—Conocimientos de los godo-hispanos antes de los árabes.—Antigüedad de la poesía vulgar lusitana. —En Portugal era practicada la música por la primera nobleza en el siglo XII. —La música y la poesía portuguesa se generaliza en los reinos de Castilla y Leon. —Músicos y poetas que produjo Portugal.—Reyes propagadores de la música y poesía.—Pasion de los lusitanos por la música.

Los lusitanos, grandes cultivadores de la música, eran descendientes de los antiguos Celtas, que segun Polibio y Estrabon (1) confinaban con los Turdetanos; y segun Plinio, se estendian hasta el Promontorio Sacro ó Cabo de San Vicente, ocupando tambien la parte de los Algarves que baña el Tajo, estendiéndose por un lado al cabo de Finisterra en Galicia, y por el otro, desde el mar Occéano hasta la moderna Ciudad Rodrigo y Pace Augusta ó Badajoz. (2)

Esta nacion celta, ya fuese por su natural inclinacion, ya porque lo aprendiesen de sus vecinos los turdetanos, sin dejar de ser guerrera era aficionadisima á la música y al baile hasta el estremo de presentarse en los mas sangrientos combates, con músicas, cantos y bailes tan ale-

(1) Estrabon Tom. 1 lib. 3.
(2) Id. pag. 225.

gres como pudieran serlo en sus mas alegres y divertidas fiestas.

Dominados por los romanos, y tomadas sus costumbres, siguieron cultivando la música con feliz resultado; de manera, que en los tiempos de Sertorio, era Lisboa el emporio de las ciencias y las artes españolas segun el gusto romano.

Aunque subyugados los lusitanos por las naciones bárbaras del norte, no dejaron de conservar su música, particularmente los eclesiásticos y célebres prelados que concurrieron al primer concilio de Braga celebrado á principios del siglo V; porque el canto eclesiástico en toda su pureza se halla recomendado por los celosos obispos Pancracio de Braga, Elipando de Coimbra, Pamerio de Idanha, Arisberto de Oporto, Deodato de Lugo, Gelasio de Mérida, Pantomio de Ayeda, Tiburcio de Lamego, Agacio de Iria, y Pedro de Numancia: los que si bien no podemos considerarlos muy instruidos en todo género de música, por lo menos en el canto litúrgico los creemos tan entendidos como los sufraganeos de Toledo y de Sevilla; y con mas razon, sabiéndose que tenian la proteccion de la inteligente en música princesa Cindasunda muger del rey de Portugal Ataces, que aunque este habia sido arriáno y gran perseguidor de los católicos antes de enlazarse con esta princesa hija de Heruserico rey de Galicia, se hizo cristiano á los ruegos de su esposa y de su suegro, que eran ya obedientes hijos de la iglesia católica.

En efecto, en un fracmento de este concilio Bracanense se lee: «*que el canto litúrgico sea uniforme, y que no se canten en las iglesias poesías vulgares entre los salmos y lecciones*. Esto nos confirma que los septentrionales que dominaron la Europa en general, y la España en particular, causaron grandes daños á la religion y á las ciencias huma-

nas, porqueá mas de no cultivarlas, corrompieron el idioma latino en que estaban los libros que trataban de ellas, y obligaron á los que querian estudiar, á que aprendiesen por reglas y preceptos el mismo idioma que sus padres hablaron naturalmente: obstáculo no pequeño para los progresos en todo género de literatura.

Es verdad tambien, que siendo cierto lo que aseguran varios escritores, especialmente Schëning continuador de la obra titulada *Skaldetal*, de que los septentrionales cultivaban la poesia llamada armónica, ó compuesta de cierto número de sílabas cuyos versos concluian en consonantes y asonantes, diversa de la métrica propia de los griegos y latinos, cuyos versos consistian en la medida de las sílabas, y esto, segun asegura el citado eseritor, lo practicaban ya en el siglo II del cristianismo, citando como comprobante al poeta Ulfer Hin Oarge que vivía en dicha época; no puede negarse que ellos dieron el princio á la poesía en idioma vulgar en Portugal y en Galicia.

Que los Godos-hispanos conocian la poesía armónica antes de ser dominada España por los árabes, cuando no todas las provincias hispano-góticas, por lo menos los reinos de Galicia y Portugal, lo confirma la cancion que el P. Brito copia (1) compuesta en alabanza de un caballero lusitano llamado Goesto de Ansur, por haber quitado á los árabes seis doncellas cristianas que llevaban cautivas, en el reinado de Mauragato; es decir, antes del año 780, época en que los árabes por muy péritos que se quieran suponer en la música y poesía de este género, no tenian tiempo suficiente para poderla comunicar á los portugueses; y por consiguiente estaría compuesta segun el gusto de los godos.

(1) Brito. Monarquia portuguesa. Tom. 2.

Para que los amantes de la poesía puedan formar su juicio sobre la posibilidad de lo dicho, primeramente insertaremos una estrofa de una cancion gotica compuesta en el siglo V de la era cristiana, y despues la portuguesa que refiere Brito.

CANCION GÓTICA.

Tyomuz Hins at Hœta
Heim bioda mer disir
Ther eror Herians Hollo
Heir Odin men sendur
Gladr man ec olmer Asum
Yondvegi dracka
Lifs ero Lidnar stundir
Lja ande skal ec deya.

Traducida, viene à decir: «Yo finalizo mi canto. Las diosas ó las musas me convidan; las diosas que Odino me envía desde su sala. Yo voy á sentarme sobre un asiento ó trono elevado, para beber la cerveza alegremente con las diosas de la muerte. Las horas de mi vida ya han pasado. Yo muero alegremente.»

CANCION PORTUGUESA. (G)

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entréy
Seis ninas encontrára
Seis ninas encontréy
Para ellas andára
Para ellas andéy
Lhorando las achára

(G) Véase la música de esta cancion en el número 7.

Lhorando las achay
Logo las percurára
Logo las percudey
Quem las maltratára
Y a táo mala ley.

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey
Una repricára
Infanzon non sey,
Mal cunusse la terra
Que tem ó mal rey,
Sen las armas usára
Ya mim fee nom sey
Se hombre á min levara
De tao mala ley.
Adios vos vayades
Garzon ca nom sey
Se onde me faládes
Mais vos falarey.

No Figueiral Figueiredo
A non Figueiral entrey
En la replicara:
A min fee non irey
Ca olhos dessa cara
Caros comprarey.
A las longas terras
En tras vos me irey
Las compridas vias
En las andarey
Lingua de aravias
en las falarey.
Mouros se me vissen
En los matarey.

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey

Mouro que las guarda
Cerca las achey,
Mal la meazára
En mal me anogey.
Troncom desgalhâra
Troncom desgalhey,
Todos los máchucara
Todos los machuquey,
La minas furtára
Las minas furtey
Las que á min falura
Nalma la Chantey.
No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey.

Brito no tiene duda, de que ésta cancion es de la época referida por la tradiccion nacional, y cree á no dudarlo que los Figueiredos das Donas, familia antiquisima de Portugal, es oriunda del héroe Goesto de Ansur; y de los Figueiredos das Donas, los Figueroas de Galicia.

Manuel de Faria hablando sobre la antigüedad de la poesía lusitánica en lengua vulgar, cree cuando no mas antiguo, por lo menos de la misma época un poema compuesto en octavas de arte mayor.

No creemos que nuestra mision sea dar nuestro vóto sobre este particular que tampoco nos atañe, pero sabiendo que los godos desde tiempos muy antiguos tenian *Rums* ó Juglares que ganaban su vida cantando poesías en loor de sus héroes, y viendo entre los mismos lusitanos canciones al mismo asunto, inferimos que tanto el gusto á semejantes poesías, como el de cantarlas el pueblo, le tomaron de sus dominadores los Godos, cuando no le tuviesen ya desde el tiempo de los romanos por aquellos cantores ambulantes, que tanto estos como los griegos llamaban *Rapsodos*.

Júzguese esto como quiera, lo cierto es, que en el reinado de Alonso Enrriquez ó lo que es lo mismo á principios del siglo XII, la música y la poesía ya no era cosa practicada por los juglares y bajo pueblo, sino por la primera nobleza.

Gonzalo Hermiguez, caballero de los mas ilustres de Portugal, fué muy querido de las damas y de la reina Mafalda por su gran talento tanto en la poesía vulgar como en el canto, á pesar de ser tartamúdo, y al mismo tiempo valiente y diestro capitan como lo acredita el siguiente suceso.

Siendo sabedor Gonzalo Hermiguez que los árabes celebraban la noche de San Juan Bautista, con música y bailes, determinó con otros caballeros amigos suyos, sorprender la villa de Alcacere du Sal. Llevaron á cabo su proyecto; pero no pudieron apoderarse de dicha villa, por ser muy pocos los soldados que capitaneaba Hermiguez, y no haber podido sorprender á los árabes: mas no se volvieron sin antes haber hecho un gran número de cautivos, entre los cuales habia una doncella llamada Fatima de tan encantadora belleza, como de habilidad en el cánto; la que habiendo salido con otras muchas compañeras á celebrar las vigilias del mayor de los nacidos con cánticos y baile, quedó cautiva en poder de D. Gonzalo. Este, se enamoró de su prisionera y se casó con ella despues de haberse hecho cristiana con el nombre de Ouroana, por cuyo motivo su esposo le compuso una cancion de la cual copiamos la estrofa siguiente:

Tinherabos, nam Tinherabos
Tal á tal ca monta:
Tinheradesme non tinheradesme
De la vinherades de cafilherades

Ca amabia tudo en soma.
Per mil goivos trebelhando
Oy, oy, bos lombrego
Algorem se cada folganza
Asmei eu: perque do rerrenho
Non hay tal perchego,
Ouroána Ouroana oy tem percherto
Que inha vida do biber
Se alvidron per ten alvidro perque em cabo
O que cuci de la Chebone sem reforta,
Mas náo ha perque se ver.

Desde esta época en adelante la música y poesía portuguesa, se hizo tan célebre en los reinos de Leon y de Castilla, que todos los aficionados cantaban en fino portugués.

Los músicos y poetas que produjo dicho reino fueron muchos, y los mas de ellos, caballeros de la primera nobleza. Juan Suarez de Payva, Fernan Gonzalez de Sanabria, Basco Gomez de Camoens y Fernan Cascaes, fueron grandes compositores y cantores de canciones amatorias. Manuel de Faria, en su *Noviliario lusitano,* dice; que el poetizar y cantar, era el ejercicio mas honroso de la nobleza portuguesa, y no dudamos de que esta aficion la tuvieron desde sus primeros reyes godos, puesto que Hermiguez y Goesto de Ansur fueron célebres poetas y músicos.

Aunque la música y poesía se cultivaba con grande aficion en tiempo de Sancho I, Alfonso II, Sancho II, y Alfonso III, y aun hay autores que aseguran que ellos mismos se ocupaban en ella; sabiendo que el rey D. Dionisio fué gran músico y poeta como lo acreditan varias canciones en loor de la vírgen, que segun su cronista Duarte de Leon, son de su composicion; y sabiendo asimismo que el rey D. Juan I hijo de D. Dionisio, el infante D. Pedro hijo de D. Juan, y Alonso V. fueron escelentes trovadores,

nos hace creer que los abuelos de estos, cuando ellos no lo fuesen, por lo menos serian grandes promoveedores de la poesía y de la música.

Para dar alguna idea de la poesía portuguesa del siglo XII y principios del XIII, copiaremos una cancion estractada de un cancionero antiguo que fué de D. Francisco Contiño, conde de Marialva.

A reyna groriosa
Tan é de gran santidade
Que con esto nos defende
De Dem, e sa maldade.
E en tal razon com esta
Un miragre contar quiero
Que fez á Santa Maria
A posto é gran de fero,
Que no foi feito tan grande
Ben des lo tempo de Nero
Que emperador foy de Roma
Foy de aquella gran cidade.

Esta cántiga tiene su melodia anotada con las mismas notas músicales que se ven en las canciones de Alonso el Sábio. (1)

La pasion de los lusitanos por la música, desde el siglo XII en adelante fué tan sumamente grande, que nos acordamos haber leido, que en una batalla que tuvieron con los castellanos en la que perdieron sus campamentos, los vencedores entre otras cosas, hallaron en las tiendas de campaña, un número de guitarras y otros instrumentos músicos tan considerable, que casi era igual con el de los soldados, cabos, y demas gente necesaria para la formacion de un ejército bien organizado.

(1) Véase la música de esta cancion en el número 8.

CAPITULO IV.

Idioma provenzal.—Gaya ciencia.—Cultivo de la música y poesía por los catalanes.—Berenguer IV.—Guillermo de Marcardi.—Filósofos trovadores.—Sistema de música de Raimundo Lullio.—Arreglo de músicos y poetas pertenecientes á la Real casa de D. Pedro I de Aragon.—Separacion de trovadores catalanes y provenzales.—Emulacion á la música y poesía por los reyes de Aragon y condes de Tolosa.—Trovadores tolosanos.

En Cataluña y provincias meridionales de Francia, como son el Rosellon, la Provenza y el Lemosin, y tambien en las occidentales, Viams, Bearnes y Gascuña, se hablaba desde principios del siglo IX en adelante, el idioma conocido entre los literatos con el nombre de provenzal. Esta lengua célebre en la república literaria por mirarse como oriunda de la poesía vulgar de casi todas las naciones europeas, no puede decirse con seguridad si pasó desde España á Francia ó de esta nacion á la nuestra: mas segun Mr. de la Curne Saint Pelaye, (1) tuvo su principio en Cataluña, afirmando que en los tiempos en que la poesía y música provenzal estaban en auge, el idioma provenzal se llamaba catalán, y catalanes á los pueblos que lo hablaban.

Para averiguar si la poesía y música provenzal, tuvieron su principio en España ó en Francia, bastará demostrar el estado de las demás ciencias y artes liberales, tanto en una como en otra parte en aquellos tiempos. La Fran-

(1) Memorias de la Academia de las inscripciones y buenas letras de París. Tomo 41.

cia á principios del siglo IX, se hallaba sumergida casi enteramente en la ignorancia: la España aunque sus naturales fuesen tan ignorantes como los franceses, las artes, las ciencias, la música y la poesía, sabido es que se cultivaban con grande esmero especialmente por los árabes. Añadase á esto, un antiquisimo diálogo de un autor francés en idioma y verso provenzal, entre dos poetas llamados Den Albert, é del Montge. (1) Den Albert, defensor de los catalanes con respecto á la poesía y la música, entre otras cosas prueba; que estos han sido los primeros inventores del arte de trovar, como tambien que tienen mas habilidad que todas las otras naciones, para agradar, hacer bien y decir bien. El Montge, por mas que para defender el partido de los franceses carga de mil improperios á los catalanes, no les niega esta gloria, ni su talento en todo género de música y poesìa. Estos y otros muchos comprobantes hacen caer la balanza en favor de los españoles.

La música y la poesía bajo el nombre de *Gaya ciencia*, se cultivaba en Cataluña á mediados ó fines del siglo VII, primeramente en latin puro ritmado, y despues en idioma gotolónico, ó misto de latin y gótico. Nos persuade á creerlo así, el haber leido que el nombre de Cataluña, viene á dicha provincia del que los godos le dieron de Gotolounia. Siendo esto cierto, y siéndolo tambien lo que algunos de nuestros anticuarios aseguran, de que en España en el siglo VI habia dos idiomas comunes cuales eran el latin puro, y el latin bajo, misto de latin y gótico, es indudable que este último idioma seria mas comun en la provincia llamada Gotolounia, que en todas las demas de España.

Las primeras poesía en este idióma vulgar, fueron

(1) Este códice ecsistia en la biblioteca Vaticana segun Bastero en su Cruzca proenzal pag. 71.

canciones compuestas sobre acontecimientos populares ó domésticos, las cuales cantaba el pueblo al son de sus instrumentos músicos; y la anotacion musical empleada en la espresion melódica de las canciones, era la misma que estaba en uso en la música eclesiástica y cántico litúrgico. Anotacion que pasó despues de Cataluña á Francia, cuando por haber ocupado los árabes á Tarranova, se transfirió la silla metropolitana á Narbona.

Con este motivo, se comunicó á los catalanes franceses el gusto de la poesía vulgar llamada provenzal, y con ella, el género de música del mismo nombre; comprendidas una y otra facultad como dejamos dicho, bajo el nombre de Gaya ciencia.

El que las notas musicales de este género, fueron trasladadas á Francia desde España segun se lleva referido, lo confirma el P. Mabillon, puesto que asegura que dicha anotacion musical no se hizo comun en Francia, hasta principios del siglo IX. (1)

El sublime génio y firme carácter de Gregorio VII, y el estandarte de la cruz tremolado por los paladines del cristianismo en la guerra de las cruzadas, abrieron una nueva era de entusiasmo y de gloria que hizo latir todos los nobles corazones y brotar á torrentes génios que cantáran tanta proeza y tanta religion. «Esta fué una época, dice un autor anónimo, en que una porcion de talentos creadores, desenterraron la culta lira de los cantores de la Grecia y de Roma, no para preludiar sus cantos sublimes, no para remedar servilmente sus acentos, sino para dar vida á un estilo nuevo; una música nacional, los compases de un alma que siente, el canto de la verdad, la imitacion de la bella naturaleza.»

(1) Mabillon. Anales Benedictinos. Tom. 4, apend. núm. 7.

«El armonioso laud del trovador provenzal, continua el mismo autor, resonó con dulzura entre el bárbaro graznido de la época, á manera que entre el hórrido estampido del cañon y los nutridos mosquetazos del obstinado combate se percibe el suave tono del clarin, ó como entre el retumbar del trueno, se oyen los cantos melódiosos de las esposas del Señor en la procsimidad de un monasterio. Sí: inmediatamente hubo quien escuchase sus trovas, quien las admirase, y en fin, quien quisiera imitarlas: hé aquí un progreso de ilustracion que en vano podriamos despreciar, por ser tal vez el cimiento de la que aun no hemos perfeccionado.»

España fué la madre de los trovadores, de esos reyes, de esos caballeros, de esos inspirados por la religion, el entusiasmo y el amor, que lo mismo blandia la espada en el encarnizado combate, que herian las cuerdas de su lira para cantar las proezas de gloria, los recuerdos de amor, y la hidalguía de sus sentimientos nobles siempre y apasionados.

El reino de Aragon, y los condados de Barcelona y de Provenza, fueron el pais clásico de los trovadores, antes que Castilla produjese los suyos.

Segun el erudito Saavedra en su *Corona gótica*, los trovadores y romanceros se conocian ya en España en el siglo V, pues al entrar en Tolosa Turismundo quinto rey de los godos españoles, con el cadáver de su padre Teodoredo *el grande*, que fué muerto en la sangrienta batalla de los campos Catalounicos en 451, dada contra el feroz Atila, los mancebos y doncellas entonaron canciones plañideras en las que referian las proezas del difunto monarca. Usanza de la nacion goda, así en las bodas y convites como en los funerales, de donde tomaron principio en España las trovas y romances históricos segun dicha crónica, apesar de

señalar los estrangeros como primer trovador al conde de Poitiers y duque de Aquitania Guillermo IX.

La época feliz de la poesía y la música popular, puede fijarse en España desde el siglo XII hasta el XV, por el entusiasmo y decision con que las protegian los condes de Barcelona y los reyes de Aragon.

Muchos fueron los génios que se dedicaron á la poesía y la música en esta época de amor y de entusiasmo pátrio; entre los cuales descuellan: Ramon Berenguer V conde de Provenza: los reyes de Aragon Pedro II, Jaime I, Pedro III, Alfonso II, y el infante D. Federico despues rey de Sicilia, que rivalizaron con los trovadores catalanes, cuya emulacion produjo una multitud de noble cuna, como son Hugo de Mataplana, Guillen de Mur, Geraldo de Cabrera, Guillermo de Berga, Poncio Hugo III, Conde de Empurias, Manuel de Escas, Cerverí de Gerona, Mola, Arnau, Montaner, Pablo de Belvuire, Vidal, Castellvi, Juan de Martorell, Guillermo de Cabestany, Berenguer de Palazol, Pons de Ortafá, y otros muchos, á los cuales para gloria de España se deben agregar; Berguedan, Lull, Vinyoles, Perez, Ferrando, Verdancha, Fonollar, Mossen Febrer, Avinyo, Gueran, Ramis, Valmanya, Tornella y Roix.

Los italianos, visto el estado de esplendor en que se hallaba la poesía y habla provenzal en España, empezaron á enriquecer su nativo idioma apropiándose frases, voces y modismos de aquellas; y aprendiendo al mismo tiempo el arte de trovar, no tardaron en pulsar su bien templadas liras, Thibaut en Francia; y en Italia, Dante, Doria, Malaspina y Petrarca, quien en 1327, segun Bastero en su Cruzca provenzal, comenzó á componer valiéndose y aun apropiándose parte de las trovas de Mossen Jordi, sabio cortesano de D. Jaime el Conquistador.

Los príncipes y grandes señores antes ambiciosos de

conquistas, despues solo deseaban promover la gloria de sus estados, honrando y favoreciendo de mil modos á los amantes de la música y poesía, y oyendo ya con mas placer el canto armonioso de la trovas, que el estruendo de las armas. Hasta las mugeres establecieron sus juegos florales premiando á los trovadores, y ecsaminando sus obras mas sobresalientes en una reunion de damas, á la que llamaron *Córte de amor*. Estos juegos florales, fueron creados por la celebre poetisa *Clemencia Isaura* hija de los condes de Tolosa en 1323, fundando además un consistorio de *Gaya ciencia* bajo la direccion del erudito catalan Ramon Vidal de Basalú. A su imitacion, D. Juan I de Aragon creó en Barcelona, donde tenía su córte, un liceo bajo la direccion de D. Luis de Aversó, y D. Jaime Martí, que llegó á ser con el tiempo el método con que se cultivó en este establecimiento la poesía vulgar, el gérmen de la actual europea.

Despues, el marques de Villena, sostuvo con el mayor esplendor el líceo de Barcelona, celebrando varios concursos á los cuales asistía el rey; y la composicion que los jueces del certamen declaraban por mejor, era la única que se podia cantar y recitar en público, siendo premiado su autor con una *violeta de oro*.

La música con que se cantaban las poesías catalanas era de una melodía tan grata, y de un aire tan alagueño, que hacian el encanto de las naciones europeas menos cultas que los catalanes y provenzales en el siglo XI, y de los mismos árabes españoles maestros de los catalanes tanto en la poesía como en la música. Un historiador árabe asegura, que en Granada se oia con admiracion la música y poesía catalana, no solo cantada por los profesores de la Gaya-ciencia, ni por los juglares y ministriles de oficio, sino por toscos marineros. (1)

(1) Historia árabe, estractada por Casiri.

En cuanto á la estimacion que daban á la música y poesía llamada provenzal las demás naciones, podemos decir, que toda Europa se hizo discípula de sus acentos tantos músicos como poéticos, advirtiendo aunque de paso; que los catalanes franceses ó provenzales, hicieron sus progresos en la Gaya-ciencia, mientras fueron dominados por los condes de Barcelona y los de su estirpe: mas estinguida esta, comenzó á decaer tanto la música como la poesía en todas las provincias meridionales de Francia.

Aunque la poesía y música profana se cultivaban con tanto entusiasmo en Cataluña y Provenza en la época de los Berengueres, no por eso se dejaba abandonada la eclesiástica; porque á mas de protejerla los Aytones, Lupitos, Bonfills, Guarnerios y otros sábios prelados; D. Ramon Berenguer IV, dotó las iglesias de Tortósa y Lérida, para que en ellas se cantasen los oficios divinos con el debido decoro, despues que de las dichas ciudades fueron por él arrojados los sarracenos.

Este príncipe, se casó en la ciudad de Lérida con doña Petronila reina de Aragon, celebrándose los desposorios en la iglesia catedral con la pompa y magestad digna de tales consortes. El autor de un manuscrito que refiere lo sontuoso de estas bodas, (1) dice: que en la catedral se cantó el *Tedeum Laudeamus* por un sin número de cantores; que el príncipe y la reina fueron al templo acompañados de la mayor parte de prelados y nobleza de Cataluña y Aragon, precedidos de un gran coro de juglares y juglaresas, cantores y cantoras, como tambien de muchas danzas, entre las cuales hace particular mencion de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido com-

(1) El manuscrito que se cita ecsistía en poder de D. Miguel de Manuel, bibliotecario que fué de S. Isidro el Real de Madrid, segun Teixidor de quien tomamos esta noticia.

bate: danza que aun se conserva en nuestros dias en algunos pueblos de España.

El reinado del conde Berenguer IV, fué un manantial de conceptos poéticos y músicos para los trovadores tanto catalanes como provenzales, no solo por las conquistas que hizo este esclarecido príncipe, sino por haber arrojado á los árabes del suelo catalan y de gran parte de Aragon.

El autor del manuscrito citado dice; que por cuantas partes viajaba Berenguer IV, se le recibía con aclamaciones acompañadas de cánticos ó de alabanzas; que los pueblos cercanos á los caminos por donde transitaba, se quedaban desiertos en cuanto sabian que su amado príncipe habia de pisar sus términos: hasta los monges y solitarios, dejaban sus escondrijos para tener el honor de celebrar sus triunfos y victorias, cantandole alegres canciones tanto en idioma catalan como en latin.

Esta relacion del ya dicho manuscrito, nos induce á creer que los versos latinos compuestos por el P. Estevan, monge Cirterciense de Fuen-fria, y primer abad del monasterio de Sta. María de Poblet, fundado y dotado por el conde Ramon Berenguer IV, fueron cantados por los monges de dicho monasterio en alguna de las muchas ocaciones que fué á visitarlos.

Considerando al dicho abad del monasterio de Poblet muy inteligente en la música eclesiástica usada en todos los monasterios cirtercienses en el siglo XI: estando casi seguros de que los versos latinos ya citados fueron puestos en música por el dicho abad; y conteniendo estos versos, segun afirma el P. Sajol, una série de profecías concernientes á la sucesion real tanto de Castilla y Leon, como Aragon y Cataluña, nos ha parecido oportuno el insertarlos en nuestra historia, estractandolos de la historia de Poblet, escrita por el monge Fenestres y con la esposicion del mismo Sajol.

REGNUM OMNIUM PRÆMIUM.

Quæ vox, quæ poterit lingua relexere
Mira gestorum, gesta que fortia
Quæ pricis Principes contra barberiem
Per Cristi gloria gesserunt fortiter?
Hi sunt qui furias, at que ferocia
Calcarunt hominem Dei auxilio,
Pugnantes acriter pio cruore;
Rubrinam fluido sanguinem laureis
Ditantur bene fulgidis.
Hi metruendi extiterunt Mauris
Toto in orbe Christo tiranis:
Ast et francigenas domant viriliter
Plebs Mahometi cogitur fugere
Hoc Victorum genere optimo.
Hoste repulso, hispaniam expiant
Hi illustrisimi, Deo con se erant
Laude dignisime omni ex parte.
Prodeunt ex alto Gothorum sanguine
Quibus Deus contulit coronata præmiæ.

REGES CASTELLÆ ET LEGIONIBUS

Regnat post frater sextus in ordinere (1)
Cuncta composita, filiam procreat,
Que quam vis foemina, regnare cupit (2)
Sed intrat filius qui bene imperat,
Ac quirit multa, Mauros expugnat
In suo obitu regnare dividit. (3)

(1) Alfonso VI hermano de Sancho II.
(2) La reina D.ª Urraca que casó con Ramon conde de Borgoña.
(3) Alonso VII que además de haber sido gran rey, quitó á los moros muchas tierras.

Sed venient tercius: Castrum ingreditur
Desideratus solum obtinuit. (1)
Secundus frater Leonem diriget (2)
Bonus octavus Castellam tenet (3)
Sed nonus ejus Leonem rapiet (4)
Decimus autem in Castro erit.
In opinate tamen, heu! morte corruet (5)
Tercius autem divisa congreget;
Divisa porró minime sufert. (6)
Ex duobus quartus pacificus erit
In anno quando ipse quiecet (7)
Modestus quartus quoque dimidiet (8)
Bellator fortis erit undecimus,
Per quadraginta fortia gesit. (9)
Sed samen ejus cruore plenus,
Crudum degluciet cibum os ejus (10)
Sed ejus frater vomitum reddet,
Mala quæ crudas ipse deripiet (11)

(1) Sancho III llamado el *Deseado*.

(2) Fernando II rey de Leon.

(3) Alonso VIII rey de Castilla.

(4) Alonso IX rey de Castilla, que despues de la muerte de su padre fué rey de Leon.

(5) El autor en estos versos, hace mencion de Enríque I, aunque espresa undécimo, porque aquel rey murió de un golpe que recibió al parecer jugando á la pelota.

(6) En estos dos versos hace mencion de San Fernando, cuyo rey unió los reinos de Castilla y Leon.

(7) El autor escluye al rey Alonso X y pasa á referir en los dos versos que siguen, la opinion del rey D. Sancho á que reinasen los dos hijos de su hermano mayor el infante de la Cerda; como tambien las revoluciones que hubo en el reinado de D. Sancho, las cuales no le permitieron tranquilidad mas que en el sepulcro, segun Sajol.

(8) Fernando IV que murió repentinamente á la edad de 25 años.

(9) Alonso XI el *Batallador* por las muchas batallas que dió en solo 40 años que vivió.

(10) Pedro el Cruel.

(11) D. Enrique de Trastamára el que mató al rey, su hermano natural.

Bonus subsequitur pressus vulneribus,
Qui cadet juvenis anno undecimo (1)
Regnat post languens, et eris tercius (2)
Venid secundus, et sen ex dormiet (3)
Constructor Regni quartus advenit,
Et mundo claram linguet puellam;
Nec tamen nuptam ipse videbit. (4)

REGES ARAGONUM ET PRINCIPES CATALOUNIÆ.

De comite Pricips; post sui nonos
Post tricentos quintum trigessimum,
Et post duodenos de Aragonia,
Post centum quatuor in unum veniet,
Pace compositis cruce cum Axis
Expulsis Mauris gloria vivet;
Sed sexagenarius in pace quicet. (5)
Relıquet mundo nam fostiguvit
Qui cuncta lustrat oppida captet,
Actate juvenis, animo canus. (6)
(Post parta multa) mano crudeli:
In faustus satis, omnes pavescent (7)
Frater Joanes, Vexillarius Petri,

(1) D. Juan I, el cual despues de muchas guerras desgracias contra los portugueses, murió á la edad de 30 años.

(2) D. Enrique III llamado el *Doliente*.

(3) D. Juan II el cual aunque murió de 50 años, contaba 40 de reinado.

(4) Enrique IV y la infanta D.ª Juana llamada la Beltraneja, la que tomó el hábito de monja de Sta. Clara en Coimbra.

(5) Todo esto hace alusion al conde D. Ramon Berenguer IV, que casó con D.ª Petronila reina de Aragon, con cuyo enlace se unieron las barras catalanas con la cruz de dicho reino.

(6) Alfonso hijo de Berenguer IV, el que dejó el nombre de Ramon por el de Namfos ó Alfonso cuando comenzó su reinado: murió de 14 años.

(7) El autor en estos dos versos cuenta la desgraciada muerte de Pedro I rey de Aragon, que fué muerto á traicion, estando peleando contra el conde Simon de Montfort, y en favor de los Albigenses.



Transiet mave, et benê segesit,
Flores fasciculum areu possedit,
Et moras teneras gladio corruet,
Calcavit Sarram Agarum comprehendet. (1)
Franciæ flagellum ci succedit:
Aquilas rapiet simul cum Dracone. (2)
Castus, et largus secundus venit,
Cingulum pangeris præcinqit se. (3)
Alter secundus, et fratris succesit,
Gubernat provide, pullus dimitet (4)
Secundus natus quartus advenit,
Justus, et pius, sed requiescet. (5)
Paxillus fortis, Thaddeus robore,
In genio pugnat corpore parons. (6)
Venator primus, aspectu decorus
Subito corruet, cuadragenarius. (7)
Et seindens palium fratri succesit,
Pullum coronat, sed morte præventus,
Et senex orbatus, solus quiescit,
Arbor avulsa, truncus truncatur (8)
Surgit nobilior, et dominatur,

(1) Estos cinco versos resumen las hazañas de Jaime I de Aragon, llamado Alferez mayor de la iglesia; conquistador de varias islas del mediterraneo y del reino de Valencia.

(2) Pedro III llamado azote de Francia.

(3) Alonso III de Aragon, cuyo rey entró en la órden tercera de S. Francisco.

(4) Jaime II hermano de Alonso III.

(5) Habiendo muerto el primogenito de Jaime II succdió á su padre en el reino, el hijo segundo llamado Alonso IV que fué piadoso y justo.

(6) El autor habla de Pedro IV, que era de pequeña estatura y de complecsion delicada, pero de ingenio sobresaliente y un valor incomparable.

(7) D. Juan I, que fué hombre de hermoso aspecto, gran cazador, y murió á los 40 años de una caida del caballo.

(8) El rey D. Martin, hermano de D. Juan I, el cual vió á un hijo suyo rey de Sicilia, y muriendo antes que su padre, le acarreó á este la muerte tan gran disgusto; acabando con su muerte la línea de los Berengueres de Aragon, por línea de varon.

Floccidum dormiet, et pullos dimitet. (1)
Exit magnanimus, Aquilas jungit,
Transiens venit de gente in gentem,
Et de suo regno ad populum alterum,
Ampliat regna, sed qui escit (2)
Post duodenos exurget frater,
Rumores minat, sed omnia superat. (3)

No sería esta sola la cancion latina que se compusiera y cantára en loor de un príncipe que tantas hazañas hizo, que fué el tronco de tantos héroes como sucesores, y que favoreció con mano prodiga y proteccion estremada, tanto à los poetas como á los músicos de su tiempo.

Bernardo Aclot, refiere un hecho altamente caballeresco que dió motivo á grandes fiestas, y que el maestro Diago asegura haber sido quien lo ejecutó, el conde D. Ramon de Berenguer IV.

Aunque hemos leido en un autor moderno (4) que el héroe de este suceso fué Ramon Berenguer III, como nuestro objeto principal no es la discusion en esta clase de cuestiones, narraremos el dicho suceso sucintamente, por haber sido celebrado de los trovadores y juglares con un sin número de canciones, y segun lo refiere Diago en su Historia de los condes de Barcelona. (5)

Una señora emperatriz, hija del rey de Bohemia, fué

(1) D. Fernando de Castilla, llamado el *Infante de Antequera.*

(2) D. Alonso V, llamado el *magnánimo*, al cual la reina de Nápoles adopté por hijo.

(3) D.Juan II, hermano de Alonso, que reinó despues de haber habido en Aragon doce reyes condes de Barcelona; el cual tuvo muchos digustos, pero fué superior á todos los que se los causaron.

(4) Bellezas de Cataluña por Balaguer. Leccion XVI, pág. 195 Tom. 1.º

(5) Diago. Historia de los antiguos condes de Cataluña. Lib 2.º pág. 261 edicion de 1603.

acusada de adúlterio por unos caballeros, y por tanto, sentenciada á ser quemada viva si en público duelo algun caballero no hiciese desdecir ó matar á sus acusadores. Informado el conde Berenguer de esto, partió para la córte de dicho emperador, acompañado de un solo caballero y diez escuderos. Llegado al palenque, retó y desafió á los dos acusadores uno despues de otro: mató al primero que se presentó, del primer bote de lanza; el segundo se desdijo, y el conde, sin darse á conocer, volvió á su córte de Barcelona en la que fué recibido con aclamaciones, músicas y fiestas.—Habiendo sabido la emperatriz que su defensor habia sido el conde de Barcelona, fué en persona á darle las gracias, y hacerle grandes regalos.—El conde la recibió con un grande y magnífico aparato, y le dió un banquete en público, acompañado de músicas, bailes, y otras diversiones, en las cuales los músicos y poetas lucieron sus talentos.

Lo verídico de este hecho, es confirmado por el diploma de imbestidura de conde de Provenza, dado por el emperador Federico Barba–roja á el sobredicho conde Ramon Berenguer IV; pues en él se lee, que le concede la soberanía de dicho condado, no tanto por los grandes servicios hechos á su imperio, cuanto por haber librado à su sobrina la reina de las Españas de un suplicio afrentoso. Unido á esto, el saberse que el conde de Provenza Ramon Berenguer, sobrino del conde de Barcelona y príncipe de Aragon del mismo nombre, casó con una sobrina del emperador Barba–roja, llamada Richilda, en cuyos bodas, se celebraron fiestas tan magníficas como las ejecutadas cuando la sobredicha princesa defendida por el conde Berenguer IV fué á mostrarle su agradecimiento; hizo creer con algun fundamento al P. M. Diago, que la emperatriz libertada por el conde en

público duelo, fué la mujer de Alonso VII de España llamado emperador. (1)

El autor de un manuscrito que refiere el viage del conde Ramon Berenguer IV de Cataluña y I de Aragon, y de su sobrino el conde Provenza, á Turin, para cumplimentar al emperador Barba–roja que se hallaba en dicha ciudad, dice; que entre un gran número de trovadores y juglares que llevaban en su comitiva, iba de director de todos ellos Guillermo de Mascardi, gran cantor y músico tan sobresaliente, que el emperador le ofreció una crecida pension para que fuese con él á Suabia, dirigiendo los juglares que el conde le habia presentado para su recreo. En el mismo siglo XII en Italia, nos citan los escritores italianos un célebre músico llamado Guillermo Mascardio, lo cual nos hace creer que Au Gullen Mascardi, despues de haber muerto en Italia el conde y príncipe de Aragon Berenguer IV, y en Siria el césar Federico I de Suabia; Mascardi se estableció en Italia despues de muerto el emperador, y en dicho pais planteó los primeros vástagos de la moderna música.

Prodosimo de Baldemandis, citado por el abate Estéban de Arteaga en sus *Revoluciones del teatro italiano*, dice: que Mascardio fué escritor célebre de música práctica; que en sus obras leyeron los italianos varias opiniones nuevas con respecto al valor de las notas musicales, y el uso de hacer imperfectas las notas brebes. Por último, Baldemandis escritor del siglo XIV, lo estima como el inventor de lo que los músicos llaman *tiempo* ó *compás* menor, tanto binario como ternario.

Siendo el Mascardio de los italianos, el Mascardi del autor de nuestro manuscrito, no tan solamente queda demostrado que en Cataluña se enseñaba la música por

(1) Historia de los antiguos condes de Barcelona.

principios, y que los juglares de dicho Principado y de la Provenza, eran en el siglo XII unos verdaderos profesores, sino tambien que la Italia es deudora á la España en este particular, de alguna no pequeña ilustracion.

Algunos escritores modernos, bajo el nombre de trovadores ó profesores de la *Gaya ciencia*, no comprenden sino unos versificadores destituidos de todo principio filosófico; y unos músicos no solamente ignorantes en lo referido, sino hasta en las reglas de la ciencia armónica. Este es un error imperdonable, puesto que Bastero en su *Cruzca provenzal* coloca entre los profesores del *Gay-saber*, á estos tres filósofos naturales de Cataluña: Arnaldo de Villanova, Juan de Rupcisa, y Raymundo de Lullio; hombres tan sábios, que el abate Sala (1) hablando de los filosofos que florecieron en el siglo XIII, asegura de los tres dichos, que: «*si se perdian todas las ciencias, artes y facultades, se restaurarían con la lectura de los escritos de los sobre dichos tres filósofos.*»

Para probar lo dicho, citaremos algunos párrafos extractados del sistema de música de Raimundo Lullio, conforme á la esplicacion que de él han hecho los editores de las obras de este filósofo en Maguncia.

Lullio, despues de decir que la ínclita ciencia de la música, no solo es deleitable al oido, apropósito para elevar el alma á Dios, apta para disponerla á la contemplacion de las causas naturales, y añadir á todo esto, que en sus verdaderos principios se halla la razon de muchas cosas tanto físicas como metafisicas; pasa á definirla en estos términos.—«*Música est ars inventa ad ordinandas multas voces concordantes, in uno cantu, sicut multa principia ad unum finem.*» (2)

(1) Proclamacion católica, párrafo 15.
(2) In Atri: gener: ulti: par. 10: de apel: cap. 14.

Para la esplicacion del verdadero principio de la música, propone el sonido de una cuerda músical, á la cual añade otra segunda en todo igual á la primera, y despues de tener en estas dos cuerdas el *unisonus* en toda su perfeccion, le espresa con el *céro*.

Despues de dar á entender que el cuerpo sonóro hace oir la docena y diezisetena del sonido grave, y que el oido los percibe con alguna confusion, convida á la vista y al tacto para la division de la cuerda, primero por la proporcion dupla espresada 1, 2, 4, 8, y despues por la triple 1, 3, 9, 27, 81, etc. Esplicada ésta, y el sistema diatónico que los antiguos filósofos dedujeron de la sobre dicha progresion; advierte sus defectos, y despues de haber asegurado que consiste en la esclusion del Ditono ó tercera mayor espresada por 8 á 10, y producida por la misma naturaleza, cosa que conocieron los primeros inventores de la música, y los filósofos griegos no, como se infiere de estas palabras de Lullio:—« *Utrum in hac sciencia per antiguos error inciderit, aut utrum illi, qui illam invenerunt veram doctrinam abucrunt vel utrum secundum naturalem sensum ordinaverint;*» pasa á la esplicacion de la consonancia perfecta compuesta de *unisonus*, quinta, tercera y octava, y diversas combinaciones en la entablatura de las cuatro voces musicales, bajo, tenor, contralto y tiple, espresándola por estos números: 0, 3, 5, 8: 0, 5, 8, 3: 0, 8, 3, 5: y la compara á la revolucion concorde de los cuatro elementos.

Observado por Lullio, que en la generacion armónica tanto considerada segun la proporcion triple, como duple y quintuple, se hallan algunas pequeñas diferencias llamadas *comas*, le obliga á presentar una progresion de quintas, con la diferencia de una cóma entre ellas: y el deseo de no escluir ninguna de ellas en los instrumentos estables ó de teclas; le indujo á la formacion de un paticular

teclado, y al cálculo de los intérvalos que debe contener, en esta forma.

TECLADO PERFECTO,

en el cual por siete grados, se manifiesta el ascenso, descenso y circumflecsion.

B. 19.	C. 24.	D. 29.	E. 3.	F. 8.	G. 13.	H. 18.	B. 23.	C. 28.	D. 2.	F. 7.	G. 12.	H. 17.	
B. 21.	C. 26.	D. 0.	E. 5.	F. 10.	G. 15.	H. 20.	B. 25.	C. 30.	D. 4.	E. 9.	F. 14.	G. 19.	
H. 18.	B. 23.	C. 28.	D. 2.	E. 7.	F. 12.	G. 17.	H. 22.	B. 27.	C. 1.	D. 6.	E. 11.	F. 16.	
H. 20.	B. 25.	C. 30.	D. 4.	E. 9.	F. 14.	G. 19.	H. 24.	B. 29.	C. 3.	D. 8.	E. 13.	F. 18.	
	H. 22.	B. 27.	C. 1.	D. 6.	E. 11.	F. 16.	G. 21.	H. 26.	B. 31.	C. 5.	D. 10.	E. 15.	F. 20.
G. 19.	H. 24.	B. 29.	C. 3.	D. 8.	E. 13.	F. 18.	G. 23.	H. 28.	B. 2.	C. 7.	D. 12.	E. 17.	
	G. 21.	H. 26.	B. 0.	C. 5.	D. 10.	E. 15.	F. 20.	G. 25.	H. 30.	B. 4.	C. 9.	D. 14.	E. 19.

Para el sistema de solfeo, viendo Lullio que el de Guido Aretino por componerse de tetracordos y exacordos, espresados por las seis sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, obligaba á el uso de las mutanzas, cosa bastante difícil de comprender; se propuso formarle solamente compuesto de tetracordos, el cual facilitase el solfeo por todos los signos, sin necesidad de mutanzas, y para conseguirlo no admitió mas que los cuatro monosílabos, Ut, Re, Mi, Fa, del modo siguiente:

ESCALA DIATÓNICA UNIVERSAL,

que contiene otras siete particulares.

C.	B. Ut	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	1.	PERFECTAS.
G.	F. Ut.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.		
D.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	F. Ut.	2.	
A.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.	C. Ut.		
E.	D. Mi.	E. Fa.	F. Do.	G. Re.	3.	
♮	H. Mi.	B. Fa.	C. Do.	D. Re.		
F.	E. Fa.	F. Ut.	G. Re.	H. Mi.	4.	IMPERFECTAS.
C.	B. Ut.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.		
G.	F. Ut.	G Re.	H. Mi.	B. Fa.	5.	
D.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	F. Ut.		
A.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.	C. Do.	6.	
E.	D. Mi.	E. Fa.	F. Do.	G. Re		
♮	H. Mi.	B Fa.	C. Do.	D. Re.	7.	
F.	E. Fa.	F. Do.	G. Re.	H. Mi.		

Para la perfecta inteligencia de este solfeo, es menester advertir en primer lugar; que su *Gamma* compuesto de tetracordos desunidos, comienza por la cuerda indidicada por el signo *B*, á cuyo término corresponde el monosílabo *Ut*, ó *Do*, primero del primer tetracordo, y por consiguiente el último que es *Fa*, corresponderá á *E bemol*: en segundo, que el monosílabo *Ut*, y sus siguientes Re, Mi, Fa, se repiten á la quinta alta de los signos que componen el primer tetracordo para significar, que el segundo es enteramente semejante al primero.

Las letras marginales C G D A E B F significan una progresion de sonidos á la quinta alta los unos de los otros, en la que el monosílabo *Re*, se debe leer en la primera letra; y el *Ut*, en el signo que indica el intervalo de tono bajando, es decir: si deseamos formar los tetracordos Ut, Re, Mi, Fa, por los signos C y F, la serie de signos indicativos de la progresion de quintas, deberá principiar por la letra D en esta forma: D A E ♮ F G y siguiendo este mismo órden los tetracordos Ut, Re, Mi, Fa, y los derivados de estos se trasportan á todos los términos conocidos de los modernos, ya indicados por bemoles, ó ya por sostenidos.

Raymundo Lullio nació en Palma de Mallorca en 1235, y despues de largos y repetidos viages por Europa y Oriente, murió en 1314.

En la corte de Jaime I, rey de Aragon, fué pendenciero y disipado; mas despues se entregó á los estudios profundos, y estos le condujeron al descubrimiento de su método filosófico, para buscar la verdad en todas las cosas.

Este método que Lullio tituló *Arte general*, fué esplicado por él mismo en Mallorca, en un colegio que fun-

dó para este objeto el rey de Aragon Jaime II, y despues pasó á esplicarlo en otras ciudades.

En los tres capítulos de su *Arbor scientiæ* que forman la cuarta parte del *Ars generalis sive magna*, Lullio trata de la música segun hemos esplicado antes (1).

Si los músicos catalanes ó profesores de la Gaya-ciencia ó Gay-saber, tenian en el siglo XIII filósofos que les proporcionaban sistemas de música; no deberá estrañarse se les crea restauradores de este arte, como lo fueron de la poesía, y como se infiere de los versos de uno de sus poetas en defensa de los trovadores catalanes:

Trovadors presents
Que sabe ben far vers é cants
Tenzonts, (2) *Serventes*, (3) *é descorts.* (4)

En Cataluña se cultivaba la música y poesía con tanto esmero, porque sus príncipes colmaban de honores y distinciones á los que la profesaban, y los satisfacian con mano tan pródiga, que el rey D. Pedro I de Aragon, para evitar unos gastos tan crecidos como los que se hacian

(1) La primera edicion del *Arbor scientiæ*, fué impresa en Barcelona en 1482 en folio. Otras ediciones se hicieron en Venecia 1514, y en Lyon 1515 y 1635. Dos traducciones españolas han sido hechas por Mr. de Guevara en Madrid 1584, en octavo; y por Alfonso de Zepeda en Bruselas 1663, en folio; otra traduccion en francés por Perroquet, y por último todas las partes del *Ars magna* fueron reunidas en una coleccion completa de las obras de Lullio con el título: *Lulli ópera omnia*, en Maguncia 1721, en 10 volúmenes en folio.

(2) Disputas.

(3) Serventesias.

(4) Canciones y arias de varias clases.

Estos versos pueden traducirse del modo siguiente: «Poetas y músicos tan in»genioso, que no solo sabian hacer versos de todas clases, sino tambien esplicar »las melodias con variedad de aires.»

en la manutencion de dichos profesores, ordenó; que tan solamente se mantuviesen cinco músicos en su real casa: uno de singular inteligencia, al cual llamaban Minis-Prebe (que es lo mismo que maestro de capilla); dos trovadores que supiesen cantar sus poesías y acompañarselas con algun instrumento músico; un clarinero, y un tamborilero.

Este reglamento no escluia el oir el rey siempre que gustase á otros músicos tanto del pais como estrangeros.

El tiempo regular en que debian ejercer su oficio tanto los pensionados como los transeuntes, era durante la comida, segun se deduce de un M. S. que se halla en la Real Biblioteca (E. 21) titulado: *Ordenanzas hechas por el rey D. Pedro de Aragon, para el régimen de los oficiales de su casa, corte y capilla.*

Tambien se infiere del mismo reglamento, que el rey además de los cinco músicos referidos, mantenia á su sueldo otros, los cuales tenian la obligacion de tocar instrumentos en las fiestas, y cuando el rey salia en público. Estos músicos debian tocar instrumentos de varias clases, porque al final del dicho reglamento, se lee que: en tiempo de guerra, tanto trovadores como juglares deberán tañir instrumentos belicosos, y en todo tiempo cuidará el Minis-Prebe de que estén bien ejercitados en su oficio: y para que en esto no quepa escusa, concluye mandando obedezcan al Minis-Prebe, de la misma manera que al Mayordomo mayor.

Mientras los provenzales estuvieron dominados por la casa de los Berengueres, la música y poesía de catalanes españoles y franceses, fué la misma; pero luego que se separaron los provenzales y demas provincias de la Francia, de los catalanes; los profesores de la Gaya-ciencia de unos y otros dominios, dejaron absolutamente de

comunicarse, haciéndose de tal manera enemigos con respecto á la Gaya-ciencia, que casi nunca se encontraban juntos franceses y españoles, por mas que unos y otros en compañia de Ministriles y juglares (1) no cesasen de vagar por toda Europa.

De esta recíproca emulacion, resultó el que los juglares franceses frecuentasen mas que los catalanes, los reinos de Castilla y la Italia, y estos mas que aquellos, la Alemania y demás provincias del Norte, y los reinos de Irlanda, Inglaterra y Escocia.

Los reyes de Aragon y condes de Tolosa, cuando no todos profesaran la Gaya-ciencia, por lo menos eran muy conocedores de ella, y alimentaban la emulacion de los profesores de unos y otros dominios, dando con mano pródiga gruesas sumas y costosos regalos, cada uno á los vasallos del otro: aunque en esto, siempre sobrepujaron los reyes de Aragon á los condes de Tolosa y de Provenza.

De esta emulacion se originó, el reservarse los unos de los otros, tanto en los asuntos músicos como poéticos, y aun aquellos desafíos tan frecuentes entre los profesores de la Gaya-ciencia tolosanos y catalanes, mayormente cuando se hallaban en un mismo pueblo tanto de su respectivo pais como estraño.

Los franceses nos han conservado traducidos á su idioma unos versos del célebre ministril provenzal Colin Muset, donde prueba que los principales motivos de sus disputas no eran tanto sobre asuntos poéticos, como músicos. Dice así:

Il chante avec flutte ou trompette,
Guitarre, Harpe, Flaseolet,

(1) A dichas compañias se les llamaba *Coplas*.

Gran corne, petit cornet,
Tambourin, Violon, Clochette,
Il fait la Basse et le fausset,
Il inventá Vielle et Masette.
Pour la Manivelle, ou l' Archet,
Nul ne egale Colin Muset.

De un ministril catalan se ha encontrado tambien el siguiente fragmento de poesía que confirma lo mismo:

Ni frances ni provenzal,
Pot contra Rotg competir,
En cantar, ni en be dir,
Per mes que dell parlen mal.

Puede ser muy bien que tanto uno como otro ministril, fuesen contemporáneos, porque el referido Rotg en algunas estrofas que siguen, hace relacion de casi los mismos instrumentos músicos que el francés Colin; con la sola diferencia, que este no habla sino de su mérito personal en tocarlos, y Rotg da á entender que no solo sabia él tocar los dichos instrumentos, sino el arte de acoplarlos, esto es; el hacerlos oir todos juntos en armonía simultánea; porque despues de referir los mismos instrumentos con el mismo estilo gasetesco de Colin, añade lo siguiente:

Ells toquent tots en copla,
Per ma sòla direcció.

Los trovadores tolosanos, pudieron llevar alguna ventaja á los catalanes en cuanto á la poesía, pero en cuanto á la música podemos asegurar, que eran muy inferiores á estos, porque mientras los franceses aun en el siglo XIII se

contentaban con cantar sus romances en honor de Cárlo-Magno y sus paladines, como tambien sus canciones amorosas y aun desvergonzadas, sobre las melodías de algunos himnos de la iglesia, profanándolas hasta mas no poder; como se confirma con no pocas canciones compuestas por algunos trovadores, las cuáles ó en su principio ó en su fin advierten la melodía del himno sagrado con que se cantaban; los trovadores españoles, inventaban melodías de un aire alegre y armonioso, diferentes en un todo de las litúrgicas, y sobre sus modulaciones compás y aire, cantaban sus poesias; las que, aunque muchas de ellas amorosas, no eran ni con mucho tan lascivas como las de los franceses, segun lo confirman las de Mosen Jordí del rey, célebre músico de Jaime I de Aragon.

Los juglares franceses, lograron por sus canciones poco decorosas, que la república de Bolonia espidiese un decreto prohibiendo que se parasen dichos juglares á cantar en las plazas públicas. (1) La voz *charlatanería* es derivada de la palabra francesa *charles*. Como los trovadores franceses no cantaban en aquellos tiempos á mas de sus canciones lascivas, otras que las hazañas de Cárlo magno, los italianos les llamaron los *Ciarles*, y la palabra *ciarlatani* y entre nosotros *charlatanes*, ha sido aplicada en lo sucesivo á los que se emplean en estas ú otras cosas semejantes.

Despues de la muerte del marques de Villena, su discípulo el marques de Santillana, logró que los castellanos cantasen con un compás mas uniforme, creciendo de este modo el entusiasmo por la profesion del Gay-saber: siendo el reinado de D. Juan II para Castilla el apoyo de lo poesía y música de los siglos medios. Trovador el soberano,

(1) Historia del Ghirandicci en el año de 1288.

gustó de rodearse de todos aquellos súbditos que mas armoniosamente pulsaban la lira, convirtiendo de este modo su regio alcázar en un encantado edén donde continuamente se escuchaban cánticos, que aun hoy dia, nos place recordar.

Por esta razon, Jorge Manrique, lamentando la suerte de su tio el maestre de Santiago y recordando el esplendor y la grandeza de la córte en que D. Rodrigo pasó su juventud, se espresaba en estos sentidos y conocidos versos.

¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los infantes de Aragon
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
Como trugeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordaduras,
Y cimeras,
¿Qué fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
De las eras?
¿Qué se hicieron las damas.
Sus tocados, sus vestidos,
Sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
De los fuegos encendidos
De amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
Las músicas acordadas
Que tañian?
¿Qué se hizo aquel danzar,
Aquellas ropas chapadas
Que traian?

Mientras la corona de Aragon se enriquecia con las creaciones poéticas de mossen Marc, Luis de Vilasara, los Berengueres de Masdonelles, y los Rocabertis; el suelo castellano celebraba con orgullo los nombres de los ilustres trovadores Fernan Perez de Guzman, Juan Ruiz, Pedro Lopez de Ayala, Juan Rodriguez del Padron y Macías, escudero del marques de Villena.

Los reinados de Enrique IV é Isabel I, no fueron menos fecundos en trovadores; floreciendo en ellos, Garci-Sanchez de Badajoz, Gomez Manrique, D. Jorge su sobrino, el Príncipe de Viana, Alvarez Villasindo, Ferran, Sanchez Calavera, Mingo Revulgo, Ruiz Paez de Rivera, Juan de la Encina, Jaime Roig, Ausias Marc, llamado Petrarca español; y otros hasta 137 conocidos, que cita el *Cancionero de Baena*, con otras muchas composiciones, entre las que descuellan las *veinte escelencias de la Vírgen* por D. Juan Tallante, y las trovas del vizconde de Altamira sobre las cinco letras del nombre de María.

CAPITULO V.

Guido de Arezo ó Aretino.—Refutacion de los inventos de Guido.—Guido estudió en Cataluña.—El sistema de Guido introdujo entre los italianos el gusto á la música tanto sagrada como profana.—Introduccion en Italia de la poesía y música provenzal.—Partidarios del sistema musical de Boecio.—Opinion de varios autores sobre los efectos de la música antigua sobre la moderna.—El sistema moderno es mucho mas perfecto que el antiguo.—Motivos por que la música moderna no produce los efectos de la antigua.

Parécenos oportuno manifestar nuestra pobre opinion acerca de los descubrimientos que tan célebre han hecho en el mundo musical á Guido de Arezo ó Aretino, monje del monasterio de la Pomposa en Italia, y que floreció en el siglo XI. Si pesada puede ser nuestra digresion, creémosla de mucho interés para el arte, y de no poca gloria para nuestra patria segun los datos que á la vista tenemos. Por estas razones será dispensada nuestra pesadez, si es que pesadez puede parecer á los amantes del arte, aunque trataremos de ser todo lo concisos posible, como hemos tratado de serlo en todo el curso de esta historia.

Tambien hablaremos en este capítulo, puesto que es capítulo de digresiones, sobre las causas que influyen en la música, para no producir ahora, los mismos efectos que la antigua, segun opinion de algunos escritores que sobre el particular han hablado.

Guido de Arezo ó Aretino juntó á su talento, una aplicacion mas que regular para los tiempos en que nació; no logrando de esta aplicacion y de su talento, sino ser calumniado de los ignorantes, perseguido de los ambiciosos, y obligado á salir de su monasterio para llevar una vida triste y errante por toda la Europa. Tal es por lo general la suerte del hombre que por su estudio y saber, sobresale entre los demas hombres. La calumnia de la ignorancia puede mas en su primer ímpetu, que los conocimientos del sabio. Nada hay mas terrible en la sociedad que un tonto, dice nuestro célebre Larra, asi como nada hay mas temible que la envidia del ignorante.

Guido en sus viages, se instruyó en todo generó de anotacion musical practicada en el canto eclesiástico, y escribió sobre música, proponiendo el sistema indicado por estos números: 8, 9, 10, 11, 12, 13, llamado *sistema igual*, (1) cuyo sistema fué la admiracion de su siglo apesar de ser tan imperfecto.

Observó tambien, que el método que se seguia por entónces en Italia para dar á entender los intérvalos de tono y semitono, y el lugar que ocupaban en el *Gamma*, era oscurísimo por no tener mas nombre que el de las letras A, B, C, D, E, F G; y para facilitar á los principiantes la entonacion de ellas, comenzando por cualquiera de los elementos referidos, afirman que entresacó del Himno de San Juan Bautista, (2) los monosílabos Ut, Re, Mi,

(1) Zarlino. Instituc. Armonic. Part. 2.ª Cap. 16.

(2) *Ut* queant laxis.
Re sonare fibris.
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum.
*Sol*ve polluti.
*La*bii reatum.
Sancte Joannes. (Véase el n.º 9).

Fa, Sol, La, con cuyo ausilio fijó el semitono entre los monosílabos Mi, Fa, y sus variedades; dando á cada una de las siete letras gregorianas, uno, dos, y aun tres monosílabos de los indicativos de los intérvalos de tono y semitono, dispuestos en esta forma:

Gama	*ut.*	A. La. Mi. .	*Re.*
A.	*Re.*	B. Fa. . . .	*Mi.*
B.	*Mi.*	C. Sol. Fa . .	*ut.*
C. Fa	*Ut.*	D. La. Sol. .	*Re.*
D. Sol. . . .	*Re.*	E. La. . . .	*Mi.*
E. La	*Mi.*	F.	*Fa.*
F. Fa	*ut.*	G.	*Sol.*
G. Sol. Re. . .	*Ut.*	A.	*La.*

Estos diez y seis signos, los dividió en tres clases: á los siete primeros llamó *graves*; á los siete segundos, *agudos*; y á los dos últimos, *sobre agudos.*

Este número de signos, los unos con tres monosílabos, los otros con dos, y algunos con solo uno; le facilitaron el componer su sistema de cinco exacordos, dos por la letra ó signo G, otros tantos por la C, y uno solo por la letra F. Los que comenzaban por el signo G, los llamó *exacordos de becuadro*: los que tenian su principio en el signo C, de *Natura*; y el que empezaba en la letra F, de *bemol.*

Este sistema de Solfeo aunque defectuoso á causa de no poderse completar el diapason por ningun signo, sin cambiar los monosílabos de un exacordo con los del otro, á cuya combinacion de voces musicales llamó mutanzas; se llevó las atenciones de toda la Europa.

Para la anotacion de la música, como su sistema no llevaba mas fin que canto gregoriano, solamente admitió dos notas musicales de las practicadas por otras na–

ciones europeas muchos siglos antes; que fueron la *cuadrada* y la *redonda* ó *esquinada*, llamadas vulgarmente *breve* y *semibreve*; las cuales colocó, para que con toda claridad indicasen el ascenso y descenso de los intérvalos del *Gamma*, entre los espacios de cuatro líneas orizontales; y en ellas mismas, colocó al principio de una de ellas la letra C, para que indicase el sitio correspondiente al *ut*, primer monosílabo de los exacordos.

Un sistema que no solo facilitaba á los principiantes el solfeo, sino el valor que se debia dar á las sílabas que se cantaban, tanto largas como breves; debia precisamente ser admitido, mayormente entre los italianos, en unos tiempos que no conocian mas notas que las letras gregorianas. Pero al paso que la admiracion crecia, se aumentaron los émulos del autor de tal manera, que le obligaron á salir segunda vez de los confines de Italia: mas el Papa Juan XIX, informado de su talento músico, le colmó de honores, mandó que se enseñase el canto litúrgico segun su sistema, y desde Roma se propagó por toda la Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, y España, casi con general aplauso.

No contenta la Europa con haber honrado á Guido en su siglo como al hombre de un talento sublime, en cambio de lo mucho que sufrió de parte de la ignorancia y de la envidia; (1) los siglos posteriores no solo han seguido prodigándole los mismos honores, sino que le han atribuido todos los inventos musicales de quien se ha ignorado su verdadero autor, haciendo en esto lo mismo que los egipcios con su Zeuris y su Mercurio.

Seria nunca concluir, si á referirse fueran todos los inventos que se le atribuyen; por lo que, nos ceñiremos solamente á los mas principales, manifestando la poca

(1) Arteaga. Revolucion del Teatro Italiano, tomo 1.º

razon que han tenido para ello los que tanto le han alabado.

Se atribuye á Guido la invencion del *Discantus* ó canto de órgano. Esta clase de música era ya conocida entre los cantores eclesiásticos, en tiempo de San Ambrosio, San Dámaso, San Isidoro, San Vitiliano, el venerable Beda, y el Papa Adriano I, que murió por los años de 795, cerca de trescientos años antes del nacimiento del monge Pomposiano.

Se le hace inventor á dicho Aretino, de las líneas orizontales, y de las notas musicales llamadas *Breve* y *Semibreve*; de la clave de *C Ut.*, de los accidentales *bemol* y *becuadro* colocados en el *tetracordo* ó *tetragrama*, y sus espacios, para indicar la elevacion y depresion de los intérvalos. Todos estos inventos, se practicaban ya en España en el siglo VIII.

Se asegura que añadiendo Guido, ó colocando la cuerda G á la parte inferior del sistema máximo de los antiguos griegos; aumentó al sistema músico cinco sonidos. Esto es absolutamente falso, porque su sistema no constaba de mas sonidos que los referidos ya; siete graves, siete agudos, y dos sobre agudos, que suman diez y seis. En cuanto á la colocacion de la cuerda G á la parte inferior del sistema, Isac Vocio asegura, que ya se habia hecho muchos siglos antes del de Guido. (1) Del sistema de San Isidoro se infiere que en su tiempo ya comenzaba el *Gamma* con el signo C ó F, y aun el mismo Guido dice en su Micrólogo: *Notæ in manachordio hæ sunt inprimis vgream a modernis adjustum* (2).

(1) De poematu, cantu, et viribus ritmi, pag. 91.

(2) El Micrologo original de Guido Aretino, existia en la real Biblioteca del Escorial, puesto que Teixidor sacó una copia de dicho Micrólogo para remitírsela al P. Martini en el año de 1774. Nosotros fuimos á la Biblioteca del Escorial en el año de 1842 y ya no existia semejante joya entre las preciosidades de aquella magnífica libreria.

No se ha dudado tampoco de que Guido sea el primer inventor del sistema compuesto de exacordos; del artificioso modo de disponerlos, dando dos diversos nombres á cada uno de los signos ó sonidos de las cuerdas del sistema, para la comodidad de los cantores al tiempo de trasportarlos: pero es innegable que tanto el sistema de exacordos, como los diversos monosílabos agregados á cada uno de los signos, es tomado de los españoles, como se puede ver cotejando el sistèma de los árabes de España con el de Guido.

Todos aseguran hace algunos siglos, que Guido Aretino es el inventor de los monosílabos *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La,* esto es; el que entresacándolos de la primera estrofa del himno de vísperas de San Juan Bautista, los aplicó á los sonidos del *Gamma* para espresar los intérvalos de tono y semitono. Esto tampoco es cierto, pues léjos de creer que dichos monosílabos fueron entresacados de la primera estrofa del referido himno, podemos asegurar que dichas voces musicales estaban en práctica mucho ántes de la composicion de él para la presion de los intérvalos, y que el poeta latino autor de dicho himno, escogió las sílabas musicales para que le sirviesen de tema. Esto se confirma con todo el texto del himno, pues los mas de sus conceptos son alusivos al canto y á la música.

Jacobo de Varagine dice; que el himno de San Juan Bautista, fué compuesto por un monje de Monte Casino diácono de la iglesia de Roma, sobre las notas musicales, en el siglo VI; pero segun asegura un autor antiguo, (1) dicho himno fué compuesto por un obispo de Medina Sidonia, á principios del siglo V; y las ya dichas sílabas musicales, estaban en práctica en el siglo IV de la iglesia, entre

(1) Tratado de los tonos ejecutados en el órgano.

los españoles: y si es cierto que todo el sistema de música y poesía propuesto por Leibnitz, es sacado del filósofo español Séneca como asegura Dutens; los monosílabos musicales, fueron inventados por Séneca el filósofo, ó por otro músico mas antiguo.

Tambien se ha prodigado á Guido la invencion de los instrumentos llamados *Polimetres*, ó compuestos de cuerdas y teclas, apesar de asegurar él mismo en su Micrólogo, que no construyó sino un Monochordio. (1)

Todo cuanto dejamos referido sobre el sistema músico de Guido Aretino, tanto respecto á la progresion de los intérvalos, como al órden de sus exacordos y disposicion de los signos, notas musicales colocadas en las cuatro líneas y sus tres espacios, con lo demàs referido, hace creer que Guido Aretino en el tiempo de su ausencia de Italia, estudió en Cataluña, país en que florecian las ciencias segun el gusto de los árabes, puesto que el órden de su sistema es igual á el usado por los árabes españoles.

Esta creencia se afirma mas en nosotros, al considerar que Campano de Novara, Gerardo de Cremona, Abelardo, Morley, Ohton de Frisinga, Hermano, Contrato, y otros muchos sábios tanto italianos, como alemanes, franceses é ingleses, casi contemporáneos de Aretino; vinieron á España para perfeccionarse en sus respectivas facultades.

Puede ser tambien, que dicho sistema de música fuese llevado desde Cataluña á Francia, por Gerverto, monje floriense, el cual estudió en Cataluña las ciencias eclesiásticas, y con ellas, la música y aritmética: y puesto que él llevó á Francia é Italia los números árabes, llevaria así–

(1) Véase la Introduc. armónic. de D. Pablo Serra, cantor que fué de la Capilla Pontificia en el siglo pasado; y en ella se encontrarán mas eruditas pruebas sobre los inventos que se le atribuyen á Guido, y lo inecsacto de dichos inventos por él.

mismo el sistema de los exacordos y con él, las voces musicales *Ut, Re, etc.* publicadas despues por Guido.

Que en España se conocia el sistema de los exacordos ántes de que Guido lo publicase, es innegable; como se confirma no solo con el arabesco que es casi el mismo de Guido, sino con la ninguna oposicion que tuvo cuando se hizo comun á toda la Europa.

Que su práctica era comun en España, y que el dicho sistema de los exacordos esplicados por las ya dichas voces musicales, se practicaba en España por lo menos en el siglo VII, y que lo admitió San Gregorio el Magno: se comprueba por el título de una obra escrita por un monge español llamado Pedro Ureña que falleció á fines del siglo XV, que dice: *«Arte nueva de la música, segun el sistema de San Gregorio el Grande, desconcertada por Guido Aretino y restituido á su antigua perfeccion por Fr. Pedro Ureña etc.*

El sistema de Guido introdujo entre los italianos el gusto no solamente en la música sagrada, sino tambien en la profana, puesto que, el primer monumento que se halla de ella compuesto de voces é instrumentos, no pasa del tiempo de la célebre Condesa Matilde, es decir; de fines del siglo XI, como se comprueba con este verso latino del monge Donizone:

Timpani cum citharis stivisque lirrique sonant hæc, etc.

No obstante este testimonio, se puede afirmar, que el gusto por la música compuesta de voces é instrumentos, no se introdujo en Italia hasta mediados del siglo XII, cuando subió al trono imperial Federico I, Duque de Suabia, llamado vulgarmente Barba-roja; á cuyo soberano estando en la Lombardía, fué á cumplimentar el Conde de Barcelona Ramon Berenguer I, acompañado de un crecido número no solo de caballeros, sino de músicos

instrumentistas, cantores y poetas; los que habiendo sido escuchados por el emperador, suplicó al conde le dejase algunos; y su entusiasmo y aficion llegó hasta el estremo, de aprender á cantar y poetizar en catalan.

El cardenal Bembo, Equicola, Varchi, Esperoni, y otros muchos escritores citados por Bastero en su *Cruzca Provenzal*, afirman que el imperio de Federico Barbaroja, es la primera época de la introduccion en Italia de la poesía provenzal; y siéndolo de la poesía, lo es asimismo de la música. Es verdad que esta primera introduccion de la música y poesía catalana en Italia fué, como de paso, puesto que el emperador Federico I se volvió á Suabia llevándose tras sí, los poetas y músicos catalanes.

Por los años de 1170, se casó Constanza hija póstuma de Rugero Rey de Nápoles, con Enrique duque de Suabia, sexto emperador de Alemania; de cuyo matrimonio fué hijo Federico II, emperador y rey de Nápoles; el cual heredó de su abuelo Federico I, el gusto á la música y poesía catalana, de cuyos atractivos se habia cautivado en Suabia.

Los napolitanos en aquellos tiempos ya tenian grande aficion á la música y poesía, como se infiere de las fiestas celebradas con músicas compuestas de Címbalos, Citaras, y otros instrumentos músicos, en accion de gracias por la victoria alcanzada por Federico, en la batalla de Cortenova en los años de 1239.

La aficion de Federico á la música creció estraordinariamente mas, cuando se halló en compañía de el conde de Tolosa Ramon; y este príncipe le mandó á Sicilia gran número de músicos y poetas, con los cuales el emperador estableció una academia de poesía y música en Palermo, que presidia sus dos hijos Enzo y Manfredi, y

aumentó de este modo la aficion de sus pueblos á la música y poesía.

Por los años de 1269, se apoderó Carlos Anjou del reino de las dos Sicilias; y llevando consigo un crecido número de ministriles, se repartieron estos por toda Italia, y no solo hicieron mas comun la música y poesia provenzal compuesta de voces é instrumentos, sino que dieron las primeras ideas del drama, del baile en accion ó pantomima, y hasta del melodrama.

De esta época en adelante, el idioma catalan-provenzal, se hizo tan comun en Italia, como asegura Redi y Ubaldin, que todos los que profesaban juntos con las letras, la gentileza de caballeria y corte, poetizaban en fino catalan y cantaban su música. (1) No debe estrañarse esto, cuando en los tiempos á que nos referimos, la enseñanza estaba tan atrasada en Italia; y la música se enseñaba por el sistema desgraciadamente resucitado por Boecio, cuyas raices eran tales, que conociendo Guido Aretino los defectos de este sistema, no tuvo valor para impugnarlo.

El método de Boecio (que no era otra cosa que el sistema griego) fué seguido por todos los escritores de la parte científica de la música tanto italianos como franceces desde el siglo IX hasta mas de mediados del siglo XV. Los mas fuertes partidarios de este sistema, fueron: Marcheto de Padua, Prosdosimo de Baldemandis, Gafurio, Nicolás Burcio, Carlos Valgulio, Nicolas Vollicio, Pedro Aron, Esteban Vannes y Enrique Giarcano; á los cuales el P. Martini en su Historia de la Música, llama hombres obstinados sin decir el porque (2): mas nosotros creemos

(1) Redi. Anotac. Bac. Toscan.—Ubaldin. Vida de Barberino.
(2) Hist. de la música, tomo I, disertacion 2.ª, pág. 272, nota 204.

y no sin razon, que el motivo de su obstinacion consistia, en que todos los dichos autores, escribieron despues que los españoles habian hecho oir su música concertada, segun el sistema inspirado por la naturaleza.

Isac Vocio, y otros escritores opinan: que el no producir la música moderna los efectos de la antigua, consiste en la pérdida de los metros griegos, los cuales siendo ciento veinte y cuatro entre simples y compuestos, no se hallaba ni siquiera uno que no fuese inventado para adaptarse á su especie particular de melodia propia para escitar ó enervar las pasiones: en los acentos, los cuales los músicos griegos indicaban con inflecsiones sensibles, y en otras mil cosas pertenecientes á la prosodia y música que refiere Aristides Quintiliano, en su libro primero de música: en la total perdicion de aquel arte maravilloso, que los poetas griegos tenian de espresar con las palabras que elegian para la formacion de sus versos, todo lo que en ellos referian.

A nosotros nos parece, que los efectos de la música griega no podian consistir en esto; porque los chinos y árabes nos refieren de su música otros enteramente parecidos á los de los griegos, apesar de ser la poesía de estos enteramente diversa de la de aquellos. En efecto, los chinos cuentan de su Ling-lun, Kovti, y Pin-movkia, que con su música detenian los rios, y hacian viajar á las selvas. Añaden, que hacian bajar del cielo las inteligencias supremas, y sacaban de los infiernos los espíritus: aseguran, que la armonía de su música inspiraba la virtud y deberes á los hombres, con otras mil fábulas que se leen en Confusio, y en el tomo sexto de las Memorias Chinescas.

Los árabes, nos aseguran que su Isac, Katab, Mousoli, y Alfarabi, segun sus historiadares, hacian unos mi-

lagros con su música enteramente semejantes á los que los pitagóricos nos refieren de la música de Pitágoras.

Algunos autores, habiendo advertido que entre la música moderna y la de los antiguos hay una total diferencia; aseguran que el no causar nuestra música iguales efectos que la antigua, consiste: primero, en el sistema musical que seguimos; la gran multitud de sonidos que le componen; la armonía que practicamos y lo alambicado del arte que reina en las composiciones. Segundo; en la perdicion total del sistema griego con sus tres géneros Diatónico, Cromático y Enarmónico, y sus modos; de los cuales no tienen los músicos modernos la mas mínima idea. Tercero; en la complicacion de nuestras armonías y melodías, de la cual resulta un todo confuso, que distrae á los oyentes enteramente y no los deja parar la atencion en los conceptos de la letra. Cuarto; en la multitud de adornos; como son, arpegios, trinos, fermatas, etc. de que se halla adornada generalmente la música. Quinto; en la calidad de los instrumentos que usamos, los cuales son muy diferentes de los que tenian los antiguos.

Estos son en sustancia los motivos que alegan los críticos modernos en favor de los efectos de la antigua música, no producidos por la moderna: mas pareciéndonos infundado, nos precisa responder á ellos por su órden.

En primer lugar, el sistema moderno es mucho mas perfecto que el de los griegos y chinos; por ser el nuestro el inspirado por la naturaleza, y el de los griegos y chinos, una progresion triple.

En cuanto á la estension de sonidos, consta de la historia que el de los griegos era igual al de los modernos; la armonia simultánea nuestra, por sus diversas consonancias y disonancias simultáneas y armonías progresivas,

mucho mas adecuada para manifestar los afectos internos del ánimo, que las de los griegos; porque la armonía de estos segun Vitrubio y otros muchos escritores, no consistia sino en octavas, quintas y cuartas, siempre en unos mismos sonidos á la manera de nuestras Gaytas.

Siendo esto cierto, como lo es; el decir que la armonía simultánea de los griegos era mas perfecta que la moderna, es lo mismo que decir que los afectos del ánimo son en todas ocasiones y circunstancias los mismos, ó á lo menos que se espresan mejor con unos mismos sentimientos.

Si por la perfeccion del arte se entiende los acompañamientos ó instrumental de la música moderna, y el manifestar los sentimientos internos es de alguna consideracion para el efecto de los oyentes en órden al asunto; podemos asegurar que las composiciones armónicas de los modernos hechas por los escelentes compositores que ahora tiene Europa, son muy superiores á todas las de los antiguos griegos, fundados en que los acompañamientos de los antiguos no eran mas que una continua unisonancia con el cantor, y por consiguiente toda la espresion consistia en la propiedad de la música con las palabras y conceptos, y las de los modernos espresan lo uno y lo otro.

El asegurar que del sistema músico de los griegos, sus géneros y modos musicales, no se tiene en el dia la menor idea; es un pobre subterfugio de aquellas almas *griegas,* que no hallando en los griegos el orígen de todo lo bueno que tenemos sin reparar en los pirronismos que cometen, niegan aquello mismo que les es mas evidente.

Uno de estos nos parece el ingles Brounn, el que viendo lo estravagante del género enarmónico de los griegos, en su *Tratado de la fuerza de la union de la poesía con*

la música, trata de probar por todos los medios que cree posibles, que los modernos tenemos equivocadas las ideas sobre la naturaleza de este género; sin reparar que los autores de música griegos que nos restan, nos dicen en que consistia, y las diversas razones numéricas que le espresaban, siendo inteligentes en la música y el idioma griego, los traductores de estas obras, y cuando no todos ellos, por lo menos Meybomio y Wallis.

Otros autores, viendo por las mismas razones numéricas lo disonante de las terceras y sextas del género diatónico, como tambien de los semitonos mayor y menor del género referido y del cromático, cotejado con el sistema de los modernos; se empeñan en defender que todas las referidas razones de los intérvalos de los sistemas griegos, eran meramente especulativas, sin pararse en que Boecio asegura lo contrario.

Siendo cierto que los autores griegos de los que nos han quedado tratados de Música, y que Meybomio, Wallis, y otros que los han traducido entendian el idioma griego; es indudable que tenemos una ecsacta noticia de los sistemas de música de los griegos antiguos, porque en dichos tratados se vén las razones numéricas de sus intérvalos practicados en cada uno de sus tres géneros. Sabemos por la misma razon, los intérvalos característicos de cada uno en particular, pero con especialidad del cromático y enarmónico absolutos, es decir, sin mezcla de diatónico.

Se ignora casi enteramente que melodías componian sus músicos, con estos dos géneros; pero sabiendo como efectivamente se sabe, cuales eran los intérvalos que formaban el *Gamma* de cada uno de ellos, que son en el cromático los espresados por las sílabas musicales: La, Si ♭, Si ♮, Do, Do ♯, Re, Mi, Fa, Fa ♯, La, Si ♭, Si ♮, Do,

Do ♯, Re, Mi, etc.; y en el enarmónico, La, Si, Si ×, Do, Mi, Mi ×, Fa, La, La ×, Si ♭, Si ♮, Si ×, Do, Re, Mi, etc.; cualquiera, no diremos compositor moderno, sino mediano solfista, resolverá: que las melodías cromáticas y enarmónicas de los antiguos griegos, eran unas combinaciones de los sobredichos intérvalos.

Con respecto al género Diatónico, no habria en que detenernos si los autores griegos estuviesen acordes en los modos, su número, y que cosa entendian bajo de este significado. La confusion que reina entre los intérpretes sobre esta materia, hace creer que los mismos músicos y filósofos griegos no estaban acordes, ni en el significado de la voz, ni en el número de ellos; y mucho menos, en los pretendidos efectos que causaban sus respectivas melodías.

Unos aseguran que la voz *modo* entre los antiguos griegos, significaba únicamente la tension ó presion que se daba á las cuerdas de la lira sin salir de los límites. Siendo esto cierto, los modos de los griegos atendiéndose á su delicada acústica podian ser veinte y cuatro en número, porque en otras tantas pequeñas partes se puede dividir el intérvalo del tono. Otros burlándose de esta interpretacion, casi aseguran, que por *modo musical*, entendian los antiguos griegos un cierto número de cantinelas, las que distinguian unas de otras, tanto en el signo musical que les servia de término, como en los intérvalos propios y característicos de ellas; fundándose en los libros antiguos de nuestro canto litúrgico, en los cuales se lee en lugar de 1.°, 4.°, 5.° tono etc.; Dorio, Frigio, Eolio, y siguientes, y en algunos himnos que nos restan de la antigua música griega que guardan igual órden.

Nosotros somos de parecer, que los griegos entendian por la voz *modo musical*, una y otra cosa á un mis-

mo tiempo, de lo ya dicho; fundándonos en que siendo la música moderna un edificio formado sobre las ruinas de la antigua, estas dos mismas inteligencias damos á la palabra *modo musical;* y todas las piezas armónicas y melódicas que han compuesto los músicos célebres tanto para el templo como para el teatro, conservan el carácter propio del modo musical que eligieron mas ó menos segun la inteligencia del compositor.

En esto no queda duda; y con todo, los efectos de la antigua música griega, china, y árabe, no se observan: luego el motivo de producirlos la de aquellos, y no la de estos, no consiste en la pérdida de los antiguos modos musicales. Mas ¿como podian consistir en esto los de la mùsica griega, cuando los mas célebres filósofos de la Grecia están discordes sobre los efectos de los modos musicales? Platon hablando del modo Frigio, asegura que inspiraba mas tranquilidad que el Dório por ser mas moderado, conviniendo hacer uso de él en los actos religiosos. Aristóteles por el contrario, sostiene que era turbulento y apropósito para escitar el entusiasmo, apoyando su opinion con las composiciones de Olimpo, músico muy antiguo y natural de Frigia, las cuales inspiraban un furor sobrenatural. Plutarco hablando de las mismas canciones de Olimpo, asegura que inspiraban suma tranquilidad.

Si Mr. Buret, Bautista Doni, y Botrigari, son escritores dignos de estimacion con respecto á la inteligencia que tenian en el idioma griego, y en su pericia musical; nosotros tenemos derecho á declararnos jueces, porque hemos visto una estrofa de un himno griego por el modo Frigio, traducida por estos tres célebres literatos, la que en primer lugar está escrita por *Do* sostenido, ó *C La fuerte*, término aun segun el sistema moderno muy erizado: en segundo lugar, llena de intérvalos de sexta y

séptima mayor subiendo y bajando, colocados de tal manera, que producen un efecto capaz de enfurecer á un Sibarita. Teixidor dice haber cantado este himno delante de algunos aficionados á la música, y en estremo devotos de los antiguos griegos, y dijeron; que no solamente era turbulenta, sino irritante en estremo, y aun digna de pábulo á una hoguera: y todo esto, dice el mismo autor, lo pronunciaban con un tono, que daba las señales menos inequívocas de lo corridos que se hallaban.

No seria tan grande el desengaño de estos sugetos, como el que sufrieron Meybomio y Naudeo, célebres partidarios, el primero, de la música griega y sus pretendidos efectos; y el segundo, de la danza de los mismos; cuando la reina Cristina de Suecia, gran protectora de las artes y ciencias, mandó á Meybomio que le cantase una arieta de la música antigua, publicada por él mismo con su traduccion; y á Naudeo que bailase y cantase alguna danza griega de las que tanto celebraba en sus escritos.

Estos literatos obedeciendo el mandato de la reina, se esmeraron cuanto pudieron, y causaron en los circunstantes unos efectos tales, que faltando al respeto debido á el lugar donde se hallaban, prorrumpieron en la mas desordenada risa; siendo el que mas se escedió, el médico de la reina llamado Bourdelot autor de una historia de la música; de lo que picado Meybomio, se vengó dándole de puñadas, y causándole con esto, el sentimiento doloroso que no pudo causarle lo patético de la cancion griega.

Los que atribuyen á lo complicado de nuestra armonía simultánea, y á lo variado y combinado de la progresiva, el *déficit* de los efectos de nuestra música, que nos cuentan los antiguos de la suya; quizá tendrian alguna razon, si la música de los modernos enteramente constase de mucho número de partes cantantes igualmente obligadas,

como todos los que son de este parecer suponen: pero como la mayor parte de las composiciones armónicas de los modernos en general, y las teatrales en particular, apenas pasan en su armonía simultánea por muchos que sean los cantores que en ellas cantan y los instrumentos que las acompañan, del número de cuatro; el atribuir el *déficit* de los efectos á esto, nos parece una opinion infundada. Nos parece hasta estravagante, cuando consideramos que casi toda la música llamada de *Cámara* del siglo XVI, XVII y aun del XVIII, no consta sino de una parte cantante y un acompañamiento de violoncello, arpa, ó piano como se comprueba con las cantatas de Alejandro Scarlati entre los italianos: Espinel, Villalobos, Marques de Cabrega, San Francisco de Borja, Cárlos V, y otros, entre los españoles: Adriano de Willaert, Orlando Laso, y demás flamencos y alemanes; y de Cousrroy, Salomon y un sin número de franceses. Nos parece estravagante repetimos, al considerar, que no pocos de los que así opinan, por otra parte hacen los mayores esfuerzos para probar que los antiguos griegos conocian y practicaban la misma armonia simultánea que los modernos, y el mismo sistema etc.

No juzgamos menos descaminada la opinion de aquellos que atribuyen la falta de la produccion de efectos en la música moderna, á las glosas, trinos, mordentes, arpegios, y otro farrago de adornos que segun ellos, la tienen enteramente aprisionada, é imposibilitada de producir sensacion alguna en los oyentes. Añaden, que semejante introduccion en la música, no tiene otro orígen que la barbarie de los godos: defienden que los antiguos griegos no conocieron semejante cosa, apoyados en el parecer de Samuel Bochart, quien dice que la voz *Bardos* aplicada por los septentrionales á sus primeros canto-

res, significa glosadores ó cantores de garganta suelta.

Consta de la historia, que las glosas y demás adornos musicales, fueron practicados por los griegos antiguos mas cultos, que eran los asiáticos. Consta así mismo, que los referidos adornos no impidieron que la música hiciese entre esta gente los mismos efectos que entre los atenienses la suya antigua, aunque enteramente diversa. Sabemos que los árabes practicaban las glosas y demás adornos musicales, sin que estos sirviesen de obstáculo á los efectos que ellos nos cuentan de su música. Sabemos tambien, que los chinos practicaban las glosas desde tiempos muy antiguos, sin que estas impidiesen los efectos que de ella nos refieren, segun se deduce de las palabras de un filósofo chino; el que quejándose de la falta de efecto en su música, léjos de atribuirlo á las glosas de que sin duda alguna hacian uso los músicos chinos en el tiempo que él escribió, lo atribuye á la ignorancia de los modos, y á no saber atinar con el que tiene relacion con los átomos que circulan por la admósfera.

Son innegables los efectos que producia la música de los antiguos hebreos; y si damos fé á los mas sabios de sus rabinos, no podian sus melodías carecer de un sin número de glosas; porque sus acentos gramaticales, se espresaban con bastante número de intervalos músicos, los cuales se miran en casi todos los gramáticos de dicho idioma.

Debe deducirse de esto, que los adornos de la moderna música, no son la causa de carecer de efectos. Pero supongamos por un momento que pueden serlo en gran parte por la poca moderacion en este asunto, tanto de algunos compositores, como cantantes é instrumentistas. ¿Está toda la música moderna llena de glosas? ¿No se

oyen gran número de producciones armónicas tanto sagradas como profanas, desnudas de todo adorno? ¿No está casi toda la música moderna basada sobre la sencillez de las melodías? ¿No se canta en nuestros templos el canto litúrgico, que á no dudarlo es el mismo de los antiguos griegos? Nada de esto advierten los críticos en la música actual, á pesar de tener esta en su totalidad las mismas circunstancias que la antigua, escepto los ritmos. Luego la falta que se nota en sus efectos, tiene un orígen muy diverso.

Los que siguen la opinion de que el no producir nuestra música moderna los efectos de la antigua, consiste en los instrumentos que la sirven de acompañamiento, los cuales aunque produciendo la misma casta de sonido en circunstancias muy diversas, impiden los efectos en gran parte; no nos perece que van del todo descaminados, observando en los antiguos una variacion tan grande en esta parte de la música.

Los chinos casi usaban de tantos instrumentos diversos en sonido, cuantos asuntos eran los que trataban en sus poemas: además de esto, de todos ellos tenian unas ideas ya verdaderas ó ficticias propias á inspirarles afectos alusivos á lo que se cantaba y tocaba en ellos.

Los árabes, hallaban maravillosas alusiones entre las cualidades de los sonidos de sus varios instrumentos, y toda la naturaleza. El instrumento llamado por ellos *Zir*, por ser de sonido muy agudo, les representaba el fuego: el *Metini*, por su sonido delicado, les demostraba el aire: el *Benc*, por su sonido grave les daba la idea de la tierra: el *Motsellets*, por el sonido insípido y frio, les producia la sensacion del agua; y el *Oud ó Kasebbat*, era tenido como una cosa propia para escitar toda suerte de pasion.

De los antiguos hebreos, se puede casi asegurar que tenian tantos instrumentos diversos para la ejecucion de su música, cuantos eran sus modos; y es muy posible que sus sonidos fuesen á propósito para escitar los afectos en los oyentos que pretendian inspirarles con la melodía, armonía, y palabras cantadas.

De los griegos, sabemos tenian un sin número de flautas de diversas especies, de las cuales se servian segun los modos que se cantaban: se sabe que hacian uso asi mismo de varios instrumentos de cuerda, los cuales unos se tocaban con el plectro; otros se herian con los dedos; otros con pluma, y otros se frotaban con arco á manera de nuestros violines: por consiguiente, se servian de todos estos instrumentos segun la analogia que sus diversas castas de sonido tenian con los afectos que pretendian inspirar á los oyentes de su música, de los cuales todos tendrian nocion.

Los músicos modernos hacen uso de un corto número de instrumentos diversos en sus orquestas: estos aunque mucho mas perfectos que los de los antiguos griegos en un todo, ademas de producir regularmente la misma casta de sonido en lo patético, que en lo alegre; de sus diversas calidades, ni músicos ni filósofos, dicen ni han dicho hasta la presente, cosa que pueda sugerir la mas mínima nocion sobre la escitacion de las pasiones: motivos todos para que la música moderna, deje de producir gran parte de los efectos que se cuentan de la antigua, á pesar de su mayor perfeccion, tanto en el sistema, como en las melodias, armonias simultáneas, y otras mil prerrogativas largas de relatar, y mucho mas de entender para los no muy versados en el gran arte de la consonancia y disonancia.

Aunque esto que se acaba de decir podia acaso servir de

disculpa á la música moderna con respecto á la carestia de efectos que sus émulos le achacan; con todo, estamos muy léjos de asentir en ello.

Los motivos principales por los que nuestra música no produce los efectos de la antigua verdaderos ó ficticios, son: primero, la general ignorancia de los oyentes, en la ciencia musical: segundo, el poco ó ningun aprecio que se hace de los que la profesan y ejercen. Esto es lo que pretendemos demostrar.

Con respecto á lo primero, consta de la historia tanto sagrada como profana, que la música era entre las naciones cultas no solo la primera ciencia que se enseñaba; sino la que en mas veneracion se tenia. Nadie que la ignorase, podia blasonar de sabio ni de bien educado; y esto, tanto entre los antiguos egipcios, caldeos, persas, fenicios y hebreos; como entre chinos, griegos, romanos, y árabes.

En un diálogo entre Alcibiades y Sócrates le pregunta este á aquel:—*¿Cuál es el arte al que pertenece el tañer, cantar y bailar? ¿No sabrás un nombre en que su significacion comprenda todas las partes que encierra?—No creo saberlo hallar.—Discurre en ello.—¿Cuáles son las diosas (dice Alcibiades) que presiden este arte? ¿Son acaso las musas?—Sí: considera pues que nombre puede convenirle al arte en que todas ellas concurren.—El de Música; contestó Alcibiades.—Es verdad, respondió Sócrates.*

Este razonamiento que prueba las escelentes ideas que los antiguos griegos tenian de la música, prueba asimismo que pocos serian los que la ignorasen entre los que se preciaban de bien educados.

Entre los árabes no parece menos comun la general inteligencia de la música, puesto que las ideas que tenian de ella no eran menos ventajosas que las de los griegos.

Ellos, además de estimarla como fuente de todos sus ritmos poéticos, la consideraban tambien como la Panacea ó universal remedio de todos los males, tanto del cuerpo como del espíritu.

Segun Mr. Pigeon de Saint Paterne, intérprete de las lenguas orientales en Paris (1); los árabes se servian de la música en sus mezquitas, pues en uno de sus poetas se lee lo siguiente: «Los empleos que se hacen de la música son «una de las mayores pruebas de su grande escelencia: «Nuestros Imanes compañeros de los Genios celestes, la «emplean en nuestros templos siempre que se léen las «sagradas páginas del Alcoran, á ejemplo de David, el cual «cantaba él mismo sus cánticos al son del arpa. Entre nosotros es tan comun el ejercicio de la música, que no «solo el vigilante piloto fijos los ojos en la brújula y apretando con la mano el timon de la nave, canta toda la no«che; sino el marinero ya sea trepando por encima de las «cuerdas, ya plegando y desplegando las velas, sin pensar «en los riesgos de la navegacion, entona sus canciones. «Hasta la impía maga tiene su especie de canto, para ar«ticular las misteriosas palabras de sus prestigios; y al «son de una desconocida y bárbara música, vuelve los es«píritus vitales al moribundo abandonado de los médicos: «sus mágicas entonaciones tienen la virtud no solo de reu«nir los huesos esparcidos de los muertos, sino tambien «de reanimar sus frias cenizas: tienen canciones propias «para sosegar las agitadas ondas del golfo de las perlas: de «calmar el impetuoso viento que domina en los desiertos «de la Arábia petrea, como tambien para presentar á nues«tros ojos mil fantásticos objetos.»

«El robusto arriero de camellos, se divierte del fasti-

(1) Mem. sur la músique des árabes.

« dio del camino con ciertas canciones, las cuales además « de alegrar á las gentes que conduce, hacen abreviar el « paso de los camellos, ó retardarlo segun el aire de la « cancion, etc., etc. »

En cuanto á lo segundo; consta de la historia, cuando no de todas las naciones antiguas por lo menos de los egipcios, hebreos, chinos, árabes y griegos, que las facultades de músico, cantor, legislador, y poeta, se vieron reunidos en una misma persona; y entre los griegos con especialidad por espacio de muchos siglos. La persona del músico era tenida en suma veneracion de los pueblos, y mirada como la conservadora de la pública felicidad. Orfeo, dictó sus leyes en música á los Traceos, segun la historia: con el mismo idioma habló Amfion á los Tebanos: en armonia, dió Tales sus máximas políticas á los Cretenses: de la misma manera lo ejecutaron, Lino, Pamfo, Museo, Simonides, y otros ciento. La cantora Safo, era admirada por los de Mitilime como una de sus mas célebres legisladoras: Terpandro y Tirteo, fueron estimados en Esparta como unos de sus mejores estadistas; y Stesicoro, célebre músico de la magna Grecia, fué admirado por los Imiseri, como es admirado de nuestro siglo el gran Napoleon I.

Ahora pues, cotéjense las circunstancias referidas, esto es, la inteligencia comun de la facultad, en las naciones antiguas, y el aprecio y prerrogativas otorgadas á sus profesores, con la ignorancia casi general de esta facultad entre los modernos, y el poco aprecio que el comun de las gentes hace entre nosotros de los que la profesan; y se verá desde luego, que entre los antiguos debian resultar unos efectos aun quizá mayores de los que nos cuentan sus historiadores, y entre nosotros aun menores de los que algunos imparciales confiesan de buena fé.

La razon es clara é innegable, y el que de ella no se convenza, cite al tribunal de la razon y la esperiencia á todos los profesores de bellas letras y artes, y oirá de su boca, que ellos ven, oyen, y entienden en sus respectivas facultades, de una manera absolutamente diversa que el resto de las gentes; y esto sin duda alguna, porque las nociones que tienen de ellas son mas exactas, y siendo esto así, los efectos de una buena oracion, de una poesía, de una pintura, etc., serán mayores en los peritos, á proporcion de su mas ó menos inteligencia, y menores infinitamente en los imperitos, á proporcion de los grados de su ignorancia.

¿Qué efecto puede producir la música en unos oyentes que no aprecian de las piezas que escuchan, sino el sonsonete, y cuando mas la armonía simultánea que lisonjea sus oídos caprichosos, sin pararse en las palabras que se cantan, propiedad que las espresa, ni el caso y circunstancias en que la dicha pieza vocal ó instrumental se ejecuta? El mismo que esperimenta el que no estimando en la pintura nada mas que el colorido, es convidado á notar las bellezas de los cuadros de Rafael, Velazquez, Murillo, ó Zurbarán.

CAPITULO VI.

Antigüedad de los bailes en España.—Celebridad de los bailarines españoles. —Origen del baile llamado Zarabanda.—Defensa de las bailarinas gaditanas.— Bailes Pírricos, Líricos, Trágicos, Cheyronómicos, é Hiporchemáticos.—Su existencia todavía en España.—Danza y baile.—La Themastris.—Bailes de los catalanes y valencianos.—El barbero Gonzalvo.—El juglar Rodamonts.—Canciones y bailes.—Primeras canciones del baile alemanesco.—Premio á las Danzas.—Bailes de Castilla y Leon.—Coronacion de Alonso IV.—Prohibicion de los bailes públicos. —Vuelven á renacer los bailes con mayor esplendor en los teatros.—Reinado de D. Juan I de Aragon.—Danza de la Tarasca y de los Jigantones.—Diferencia de Danza y Baile.—Seguidillas y bolero.—Efecto de la música popular de los griegos comparada con la española.—Opinion de Jovellanos sobre las diversiones populares.

Los bailes en España son tan antiguos como su poblacion: sus figuras y mudanzas, en nuestra opinion, serian en sus principios poco mas ó menos, las mismas que se leen en los escritos que han tratado de esta materia sin escepcion de naciones, como son, chinos, egipcios, griegos, y latinos; y si hay en esto alguna diferencia, no debia ser otra que las de ser mas alegres y vivos que los practicados por dichas naciones, por efecto de su mas alegre música, y de la natural viveza de la nacion española. Debe creerse así, tanto por ver á los bailarines españoles en Roma con mayor entusiasmo que todos los de las demás naciones subyugadas á la república é imperio romano, cuanto por mirarlos en Egipto en tiempo de Cleopatra (segun afirma el emperador Marco Antonio, citado por el

P. Bonani), haciendo con sus danzas, el principal adorno de las fiestas consagradas á la diosa Cibeles.

El citado Marco Antonio, describiendo el dicho baile español ejecutado por mugeres gaditanas, dice, que sus figuras consistian en dar vueltas al rededor del altar del simulacro. Algunos escritores modernos, habiendo observado que el baile español llamado *Zarabanda* era de unas figuras semejantes, han opinado, que el baile que las gaditanas bailaban en Roma con tanto aplauso de los voluptuosos, era el mismo que à mediados del siglo XVI, resucitó en España una bailarina de teatro llamada Zarabanda, quedándose despues este baile con el título de su nueva inventora.

Esta opinion no nos parece agena de fundamento, mayormente si se considera que el baile antiguo de las gaditanas y el de la Zarabanda, constaban casi de unas mismas figuras y de igual disolucion: pero advertiendo que Julio bablando de los bailes disolutos que en su tiempo se bailaban en Roma, léjos de culpar á las gaditanas, terminantemente dice, que fueron introducidos por los griegos de la Jonia, en Roma; nos persuade que las bailarinas españolas antes de haber visto en esta capital los bailes disolutos de los orientales, bailaban con arte, donaire y gracia, pero modestamente; y que la disolucion que advirtieron en los bailes de las gaditanas, Estacio, Marcial y otros escritores tanto romanos como españoles de aquellos tiempos, fué introducida por querer las bailarinas españolas ser superiores en un todo á las de todas las demás naciones establecidas en Roma en su época; y lográronlo, tanto en el tañido de sus instrumentos, canto, y agilidad en el baile, como en la inmodestia de sus danzas y acciones.

Estos bailes inventados, ó mas bien perfeccionados

por las gaditanas, con el fin de agradar á la voluptuosa capital del mundo, fueron aborrecidos y abominados despues del establecimiento del evangelio en España; y aun antes de esta época, lo eran ya á los ojos de las personas morigeradas. Bajo de este concepto, los bailes de los españoles dominados de los romanos, serian los mismos que practicaban sus dominadores, divididos en trágicos, cómicos y satíricos; ó mejor dicho, en pirricos ó militares, líricos, trágicos, cheironómicos é hiporchemáticos.

De todos estos bailes, se hallan vestigios todavía en España. De los bailes pirricos ó militares, en las soldadescas ó paloteos que todavía se usan en algunos pueblos: de los líricos, en el baile asturiano *Danza prima*, llamado así, por haber sido el primer baile ejecutado por los españoles despues de recibido el Evangelio, segun un sabio escritor natural del principado de Asturias: de los bailes hiporchemáticos ó compuestos de música vocal ó instrumental, alusivas á las acciones del cuerpo ó mas bien estas sugetas á la armonía de los versos y compás de la música; tenemos un recuerdo auténtico (aunque cristianizado) en el baile ejecutado en la catedral de Sevilla por los *seises* ó niños de coro, en la octava del corpus y otras funciones.

Los españoles tuvieron bailes hiporchemáticos desde tiempos muy antiguos; y los supieron conservar á pesar de la bárbara dominacion de los godos y árabes, y se conservan hasta el presente en las seguidillas, fandangos, etc. Es verdad que dichos bailes estuvieron como amortiguados durante el dominio de los árabes en España, pero esto solo sirvió, para que despues volviesen á renacer con mas vigor y mayor encanto del que antes tenian, entre los catalanes y provenzales, durante la dominacion de los

Berengueres, en los condados de Barcelona y de Provenza.

Para que sobre lo ya dicho no quede género alguno de duda, haremos una comparacion entre las danzas y bailes mas comunes de los antiguos griegos y romanos, y los usados entre los catalanes y provenzales, desde el siglo XII hasta nuestra época.

La saltacion antigua, se reducia á dos especies, que eran, danza y baile. Por danza se entendia una cierta accion en la cual los danzarines no meneaban mas que los piés, formando con el movimiento de ellos y sus personas, variedad de figuras. Durante su ejecucion, llevaban los brazos ó puestos en jarras, como suele decirse vulgarmente, ó en otras varias actitudes. Si las danzas eran trágicas ó religiosas, las mudanzas ó figuras que se ejecutaban en ellas eran de una gravedad venerable, segun Platon y Ataneo, en la descripcion que hacen de la danza llamada *Emmelis;* danza, ó enteramente trágica, ó aplicada á los asuntos religiosos. Las figuras ejecutadas por los bailarines en estas danzas, consistian; en imitar los movimientos de los astros, planetas, y otras cosas enteramente serias, con las composturas que les inspiraba lo grave de las modulaciones ejecutadas por las liras ó flautas.

En la ciudad de Tarragona, á la entrada de sus arzobispos, se ejecutaba una danza, cuya antigüedad segun nos han informado, data desde la restauracion de la silla arzobispal en dicha ciudad en el siglo VII. Esta danza por la seriedad de las figuras, y mudanzas que en ella se ejecutan al son de las flautas, no parece desmentir su origen griego ó romano.

Los griegos ejecutaban unas danzas militares, á las cuales llamaban *pírricas*, porque los danzarines figuraban

evoluciones y combates al compás de la música ; y los catalanes en el casamiento del conde Ramon Berenguer IV, con la reina Doña Petronila de Aragon, ejecutaron uno de igual clase entre moros y cristianos.

Si los antiguos griegos cansados de la seriedad de las danzas pírricas, introdujeron en ellas la accion de brazos, actitudes de cuerpo, y meneos jocosos, ejecutados al compás armónico de la música, y tal vez animados de versos sentenciosos; los catalanes y provenzales introdujeron diablillos, los cuales con sus ridículos movimientos y gestos, hacian menos pesadas las evoluciones propias de los combates y peleas; y no faltando en estas evoluciones, razonamientos en verso, las danzas de los catalanes tanto del siglo XII como de la época presente, deben tenerse por una perfecta imitacion, de las practicadas por los antiguos griegos, cuando no sean dichas danzas mas antiguas en España que en Grecia.

Si las danzas ó bailes *Cheironómicos*, eran entre los griegos, ejecutados unas veces por hombres corcobados y barbiblancos, con bastones en las manos, imitando con sus ademanes á los viejos silenos, como tambien por segadores, vendimiadores, jardineros, pescadores y pastores; los catalanes y provenzales, las resucitaron en el siglo XII, casi en los mismos términos que las describen los escritores griegos; y desde dicha época hasta la presente, han seguido practicándolas sin intermision, cuando no por todo el principado, á lo menos en la fiesta de Santa Tecla en Tarragona.

Juan Mauricio dice: que los antiguos griegos practicaban cierta danza, á la que llamaban *Dínos* ó *Deinos*, por componerse de un sinnúmero de vueltas ejecutadas con una velocidad tal, que trastornaba las cabezas tanto de los bailarines, como de los espectadores. La *Themastris* era

otra danza compuesta de saltos, cabriolas, y otras mil mudanzas, ejecutadas unas veces andando con las manos en el suelo y los pies arriba, y otras veces formando una rueda con el cuerpo, cuyos rayos figuraban las piernas y los brazos de los danzantes y bailarines. Tanto en estas danzas como en otras, los antiguos griegos y egipcios, imitaban perfectamente en sus evoluciones, los árboles, las flores, el agua, etc., al sonido armonioso de las liras, segun Luciano, y Libanio, (1) cuyos instrumentos llevaban los mismos ejecutores, como se infiere de estos versos de Publico Pomponio Secundo:

De los hombres pendiente
La dulce Lira, en números diversos
De música á las danzas convenientes, etc.

Todo lo referido en el párrafo anterior lo practicaron los catalanes y provenzales de los siglos XII y XIII, y los valencianos, que aun hoy dia ejecutan con su natural agilidad, danzas y cabriolas mas difíciles que las de los antiguos griegos y romanos.

Los valencianos, despues que de su bello y poético país fueron arrojados los árabes, poco satisfechos con la imitacion de sus danzas de árboles, flores y fuentes, se empeñaron en imitar altas torres, retablos burlescos, vueltas de cuerpo entero en el aire, con otras muchas evoluciones admirables, ejecutadas tañendo ellos mismos guitarras, dulzainas y tamboriles, con igual destreza que

(1) Tanto Luciano, como Libanio, son de parecer que *Proteo* fué maestro de baile: y que la gran escelencia que tuvo para la imitacion de toda la naturaleza, dió lugar á las transformaciones que de él se cuentan en su fábula.

agilidad, donaire y gracia en sus mudanzas y posiciones de cuerpo. (1)

En los mas de estos bailes y otros muchos que se dejan de referir por ser demasiado larga su descripcion, los antiguos griegos, unian á la melodía de la música y figura de las danzas lo sentencioso y armonioso de los versos; y los valencianos tanto en sus danzas públicas, como en sus bailes particulares, usaban tambien de esta clase de versos, como lo vamos á demostrar en el suceso siguiente.

A principios del reinado de Pedro III de Aragon, hubo un motin en la ciudad de Valencia, capitaneado por un barbero de la misma ciudad llamado Gonzalvo. El rey, para evitar los primeros ímpetus de los amotinados, se salió de la poblacion y sentó sus reales á poca distancia de la ciudad. Gonzalvo al frente de cuatrocientos hombres de los mas decididos partidarios de la insurreccion, tuvo la osadía de armar una danza militar, y presentarse á ejecutarla en el real de su soberano, cantando canciones alusivas á su consentida victoria, al son de trompetas y tambores.

No satisfecho con esto, obligó á tomar parte en su rebelde danza, no solo á las damas y caballeros de la corte que se hallaban presentes, sino al rey y á la reina. Pasó mas adelante aun la osadía de Gonzalvo. No contento con los versos que habia dispuesto para el caso, cantó unas coplas que concluian con este estribillo: *Mal aja qui sen yrá en cara ni en cara, etc.* (2) El rey disimuló por entón-

(1) En el año de 1762, asistió una compañía de danzantes valencianos á las fiestas que celebraban en Lérida al colocar la primera piedra de su nueva catedral, y dejaron admirados á los naturales de este pais tan entusiasta por las danzas: y en 1777 fué otra compañía de bailarines valencianos á Paris, y admiró con su destreza á la Babilonia de Occidente.

(2) Mal haya quien se separe (del motin) ni ahora ni nunca.

ces; mas despues de preso Gonzalvo y llevado á la presencia del soberano, éste que se preciaba de cantor y poeta, le dijo: «Te acuerdas cuando llevaste la danza á mis rea-«les, y cantaste entre otras cosas el estribillo: *Mal aja « qui sen yrá en cara ni en cara*? Entónces no quise res-«ponderte, mas ahora lo hago diciéndote: *E qui nons «sossegará su cara su cara.»* (1) Fué sentenciado Gonzalvo, á ser ahorcado y arrastrado.

Aunque este hecho histórico bastaba para prueba de que los valencianos y catalanes conocieron la danza *Hiporchemática* ó compuesta de música, poesía y accion figurada, con todo, añadiremos algunas otras pruebas para mayor confirmacion.

Apenas hay escritor que trate de los profesores de la Gaya-ciencia, que deje de hacer mencion del juglar catalano-provenzal conocido generalmente con el nombre de Rodamonts ó cercamonts, que significa viajante, porque habiendo hallado el metro de los versos pastorales de los antiguos, y habiéndoles aplicado melodías y accion bailada, no paró hasta que con su nuevo invento recorrió todos los paises y regiones que las treguas de su nacion le permitieron.

Las canciones llamadas Villanos, Villanescas ó Villotas, las Currandas, Chaconas, mingos, etc., eran otros tantos bailes compuestos de música y canto, los cuales no tan solamente se bailaban en Cataluña y provincias de Francia que hablaban el idioma catalan, sino en Italia y Alemania, desde que Federico Barba-roja se aficionó á la Gaya-ciencia.

Los catalanes y provenzales, llamaban á las canciones adecuadas á la danza; *tonades*, *tonadilles* ó *ballades;* y los

(1) Y quien os mande ahorcar y arrastrar al instante.

italianos: ***intonate*** y ***ballate***, que significa lo mismo. Estas canciones para bailar, tanto entre los poetas provenzales como italianos imitadores de aquellos, constaban de varios metros, mayormente en la Antifroste. Antonio Tempo dice; que la cancion cuyo estribillo se componia de dos versos, era llamada pequeña; la de tres, mediana; y la de cuatro, grande. En el de Quadrio se hallan ***Antritrophes*** tanto de estos tres géneros referidos, como de otros varios en idioma italiano.

Las primeras canciones del baile alemanesco llamadas Villanescas, no son menos catalanas que las italianas en su orígen, segun el contenido de la siguiente:

Trinke got é malvasía:
Mi non trinker altro vin
Ch' altro vin star pisinin,
Si me fá doler la panza,
Fa venir el mio voltin
Di color de melaranza.
Volontier mi star fardanza
Piste trinker nomanía.
Trinke got é malvasía
Mi non trinker altro vin.
Mi levar di mezza notte
Quand' é il dí de San Martin,
Vo spirar tutte le botte:
Mi vuol beber da matin,
Vín é car, il mio cusin,
Si mi fa ballar per via
Trinke got é malvasia.

Esto no debe estrañarse, porque entre los provenzales, además del gran favor que tenian con los poderosos los trovadores y profesores del Gay-saber, habia academias que daban premios á los que mejor componian una

danza de *Gayo-sonido* ó lo que es lo mismo, compuesto de figura, melodía, y verso. (1)

Esta clase de danzas eran tan conocidas en los reinos de Castilla en el siglo XIII, como en Cataluña y Provenza, segun se deduce por las leyes de partida. Confirman tambien nuestro parecer, los bailes nacionales de Castilla, llamados *Bailes llanos* ó *tonadillas,* en los cuales mientras se bailaba, se cantaban ciertas letrillas con melodías airosas acompañadas de panderos y castañuelas.

Los bailes peculiares de Castilla y de Leon, se pueden reducir á las tres clases siguientes: Salamanquinos, Vallisoletanos y Serranos. Un buen número de canciones ó tonadillas peculiares de estos reinos hemos visto, cuyas melodías, aire, y conceptos poéticos diversos, preciso es que dieran diverso carácter al baile que á cada una de ellas se aplicára.

En la romería que se hacia al santuario de Santa Maria del Enár, á la que asistia gran número de gente de los reinos de Leon y Castilla, se ejecutaban bailes de diversos géneros acompañados de música vocal é instrumental; mereciendo particular mencion uno de estos bailes ejecutados por viejos encorvados, con báculos en las manos, con los cuales armaban un gracioso palotéo al son del siguiente estrivillo burlesco que cantaban ellos mismos:

Por el ví
Perdi de casarme;
Por el vi,
Perdido me vi,
Por el vi.

A este estrivillo seguia una pequeña jácara, en la cual

(1) Quadrio. Tomo 3.º pág. 106 y 107.

cada uno de los actores, cantaban sus propia, aventuras, las que eran en un todo semejantes á las del célebre Escarraman.

Se ejecutaba en dicha romería, otro baile de serranos cuyo estrivillo es el siguiente:

Serrana
Que Santa Maria
Te llama,
Dila que ya voy,
Non vayä.

No sabemos cual puede ser la antigüedad de los bailes de esta clase en los reinos de Castilla; pero creemos que sea del siglo XIII, época en que los juglares provenzales frecuentaban en gran número la corte de los reyes de Castilla.

Las acciones demasiado indecentes que ejecutaban los zaharrones en los bailes, fueron motivo para que se prohibiesen estos en público. Esta prohibicion ocasionó un olvido casi general en los bailes y danzas *Hiporchemáticas* ó compuestas de canto: mas por los años de 1560 renacieron, y con mucho éxito y esplendor se vieron ejecutadas en nuestros teatros por un efecto de la singular inteligencia de los compositores de música escénica que España produjo en aquellos felices tiempos; los cuales no tan solamente sabian la ciencia de la armonía, haciendo que causase los efectos que se proponian, sino que eran buenos poetas y escelentes inventores de mudanzas y figuras para los bailes.

D. José Antonio Gonzalez de Salas, caballero de Calatrava, y señor de la antigua casa de los Gonzalez de Vadella, en su disertacion á la música Terpsícore de Quevedo; asegura, haber conocido á muchos; «que igual-

«mente prestaban los *versos*, la composicion *música*, y «asímismo los lazos y todos los movimientos y acciones: «y en todo instruian ellos propios y enseñaban á los co» »mediantes que lo habian de cantar y bailar; y algunas »veces delineando los lazos tambien de sus artificiosos »laberintos para mejor significarlos.»

Esta aseveracion de D. José Antonio Gonzalez de Salas, cotejada con lo que se deja ya dicho de los premios que en las academias de la Gaya-ciencia, se prodigaban á los profesores de ella, que mejor pusiesen una danza que constara de música, poesía y figura; nos induce á creer, que los bailes de este género, pasaron desde Aragon á Castilla en tiempos de D. Juan I, época en que la galantería y aficion á toda clase de espectáculos, era general en las cortes de uno y otro reino.

Gerónimo de Zurita refiere, que en el reinado de D. Juan I de Aragon, se pasaba el tiempo en danzas, bailes, saraos y representaciones, fijando su época en 1388, trayendo á su corte dicho monarca, los poetas y farsantes mas célebres, y los mejores y mas diestros maestros en el arte de cantar, componer, bailar y representar. (1)

En la coronacion del rey D. Alonso IV de Aragon, año de 1328, ya se representaron, cantaron y bailaron por el infante D. Pedro conde de Rivagorza hermano del rey, y por los Ricos-homes, muchos diálogos y canciones que el mismo infante habia compuesto.

No era ya aficion la que en los tiempos á que hacemos referencia, y aun mucho despues, habia en España por el baile, la música y la poesia, sino un frenesí. No era bien educado quien no bailaba y sabia la música; no era instruido quien no componia y recitaba versos.

(1) Navarro Castellanos. Discursos políticos y morales.

La danza de la Tarasca y los gigantones, es antiquísima; y aun se usa esta danza para solemnizar la festividad del Corpus y su octava. Hablando D. Francisco de Quevedo en su *España defendida* (M. S.) año de 1609, dice; que habia en estas fiestas, *antiquísimas costumbres, como las Danzas, Matachines y Gigantones, y principalmente la que hoy llamamos de la Tarasca.* Sesto Pompeyo citado por el referido Quevedo, dice: *que en las pompas y fiestas de los antiguos, solia ir la figura del Tragon entre las mas ridículas y espantosas, con grandes quijadas, con la boca desmesuradamente abierta, y haciendo gran ruido con los dientes.»* Así iba puntualmente (dice Pellicer) la que se usaba todavia en nuestros tiempos; y por esto, y con alusion á su veracidad se decia: *echar quindas ó caperuzas á la Tarasca,* de la cual hace tambien mencion el mismo Cervantes en el cap. 11 del *Viage al Parnaso*:

Una, que ser pensé Juana la Chasca,
De dilatado vientre y luengo cuello
Pintiparado á aquel de la Tarasca. etc.

«Pero esta pompa de las figuras de los antiguos, la rectificó el uso cristiano, porque se entendian en ellas otras alegorias misteriosas. En la Tarasca que constaba de un serpenton engullidor y de la figura de una muger estrañamente atabiada y sentada sobre él, se entendia la meretriz de Babilonia sobre Leviatan, esto es, el mundo, el infierno y la muerte, vencidos por Jesus sacramentado, que los llevaba delante como despojos de su triunfo. En los gigantones, se figuraba el gigante Goliat degollado por David, y en ellos los pecados mortales destruidos por Jesucristo. En las danzas, se significaba, el regocijo comun con que se debe solemnizar el triunfo de

la arca del testamento nuevo, al modo que David solemnizó con la suya el de la arca del testamento antiguo. Pero como en todo esto suelen mezclarse abusos, con prudente acuerdo se prohibió todo este alegórico y terrifico aparato.»

Esta prohibicion que dice Pellicer, seria en algunas provincias, pero no en todas, pues en muchas, sabemos que han ecsistido y aun ecsisten en el dia sin interrupcion estas clases de danzas. En el año de 1837 y en ocasion de la fiesta por la promulgacion de la Constitucion de la monarquia, vimos en Toledo la Tarasca en la misma forma con que Pellicer la describe, con una mujer encima de ella, que movian á un lado y otro los hombres que iban dentro de la dicha Tarasca, á cuya mujer, el vulgo daba el nombre de Ana Bolena. Vimos tambien el baile de los gigantones y los enanos; que aquellos con sus grandes vueltas, y estos con sus mas grandes castañuelas, al compás de un tamboril y una flauta, llenaban de la mas completa y envidiable alegria, al inmenso pueblo que los miraba y aplaudia entusiasmado. En Barcelona, no solo ecsisten los gigantones, sino que tienen una casa de su propiedad, cuyas rentas se invierten en vestirlos con gran lujo todos los años para el dia del Corpus y su octava. Hace pocos años, que el peinado de la giganta era la norma de la última moda, y todas las señoras la seguian.

En muchas otras capitales de España ecsiste esta costumbre de gigantones, y en muchas otras no, ya sea por las razones que aduce Pellicer, ya porque nuestro siglo va reprobando todo lo diforme y chocarrero, en actos religiosos y circunspectos.

Los bailes se diferenciaban de las danzas, porque estas tenian un carácter mas grave y mesurado, y aquellos eran mas alegres y truanescos, tales como los vemos bai-

lar hoy dia; pues aun cuando Pellicer asegura en una de sus notas al Quijote, que no queda memoria de los bailes antiguos, padeció un grave error, puesto que aun cuando han tomado otros nombres, han formado parte siempre de otros bailes, tanto las mudanzas cuanto las músicas. En el *bolero*, se encontrará el paso de la *chacona* y el *bureo*; y en el *ole* se hallará igualmente los de la *zarabanda* y la *jacarondina,* y así en otros muchos.

El célebre baile de la zarabanda que no es mas (que el *óle* de nuestros dias) se introdujo en España en tiempos de Felipe II tomando el nombre de su inventora, como sucedió con los bailes de igual clase llamados de *Anton Pintado,* la *Chacona, Juan Redondo,* la *Pipironda*, la *Carreteria, Tarraga* y otros.

A mas de esta clase de bailes que llevaban el nombre de sus inventores, habia otros como la *jacara* , el *rastrojo*, el *pésame de ello y mas,* la *gorrona*, el *villano*, el *pollo,* el *hermano Bartolo*, el *guineo,* el *colorin colorado etc.* En los discursos sabre el arte del danzado, de Juan Esquivel Navarro, impresos en Sevilla en 1642, por Juan Gomez de Blas, se encontrarán noticias mas ecsactas de cuantos bailes se danzaban en aquellos tiempos, asi como tambien los maestros y discípulos mas sobresalientes.

Aunque Pellicer asegura que los nombres de las danzas y bailes antiguos se tomaban de las canciones que se cantaban en ellas, nosotros no participamos de su misma opinion, pues si bien es cierto que en algunos bailes sucedia, en su mayor parte no, tanto porque muchos de ellos tomaron el nombre de sus inventores, cuanto porque á otros les pusieron nombres caprichosos sus autores, como en el dia generalmente sucede.

El baile de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido; de modo que con di–

ficultad nos presentará ninguna otra nacion de Europa, otro que menos se oponga á las buenas costumbres y que mas influya para conservar la alegría, el caràcter y el genio nacional.

La seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantes de á siete, y cinco sílabas: se compone de una copla de cuatro versos, y un estribillo de tres; bien que algunas veces por haber concluido el pensamiento en la primera copla, carece de estribillo, y en tal caso se añade cualquiera otro. El aire de la música es de tres tiempos y está tan demarcado en sus compases, que nadie puede equivocarse. Hay tres clases de seguidillas, unas llamadas manchegas, otras boleras, y otras jitanas. Las primeras se bailan con un compás alegre y vivo, las segundas con uno regular, y las terceras, con uno muy pausado pues es canto de sentimiento. (1)

El *bolero,* no es mas que unas seguidillas menos precipitadas en su aire. Este baile llamado *bolero* es muy moderno en España, segun el siguiente párrafo que copiamos de la *Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos.*

« Apenas por los años de 1740 se presentó en Madrid, de vuelta de sus viages á Italia, el célebre maestro de baile D. Pedro de la Rosa, (digno por su nacimiento de mejor fortuna) se instruyó á fondo de nuestro baile manchego; y como hombre que habia adquirido un perfecto conocimiento del arte de danzar, redujo las seguidillas y el fandango á principios y reglas sólidas, con las cuales á poco tiempo pudo formar discípulos que acreditaron su talento y maestría. Así siguió este baile tomando cada dia mayor perfeccion en los jóvenes españoles, hasta que por los años

(1) Véase la lámina número 10.

de 1780, se inventó en la misma provincia de la Mancha el *bolero*, otro aire ó manejo mas pausado en la guitarra, pero con mayor precipitacion en las diferencias ó pasos de las seguidillas. Este titulo de *bolero* tuvo su orígen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha, D. Sebastian Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenian para sus seguidillas, creyeron que volaba ó á lo menos se lo figuraban así, segun le veian ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver bailar al que volaba, ó segun ellos al *bolero*.»

Por este tiempo se bailaba en las provincias de Andalucía la *tirana,* al mismo tiempo que se cantaba tambien con coplas de á cuatro versos asonantados de ocho sílabas. Este baile tenia un aire demarcado, haciendo las mugeres un gracioso juego con el delantal, y los hombres con el sombrero ó pañuelo, parecidos todos estos movimientos á los que usaban en sus bailes la antiguas gaditanas.

Por este mismo tiempo, se bailaban y componian las canciones llamadas *polos, Zorongos*, *cachirulos* y otras, las cuales introduciendolas en sus óperas el maestro D. Vicente Martin, alcanzó gran nombre y reputacion en las córtes de Viena, San Petersburgo y otras.

Se nos ha decantado tanto la música popular y danzas de los griegos y romanos en tanta infinidad de escritos, que se ha creido que con sus danzas y música hacian milagros. Sin decir nada sobre este particular, puesto que bastante hemos hablado de él en el capítulo anterior, vamos á ver si nuestra música popular y nuestros bailes, causan tales ó mayores efectos que la suya, no solo en nuestros ánimos, sí que en todos los estrangeros que la escuchan por primera vez.

Dice el célebre Longino en su tratado de lo *sublime*, hablando del efecto que resulta en la oratoria, de la colocacion de las palabras para alterar el ánimo y conmover las pasiones de los oyentes:—« ¿Y á la verdad no «vemos nosotros que el sonido de las flautas conmue«ve el ánimo de aquellos que lo escuchan y los llena de «furor como si estuvieran fuera de sí mismos? *¿No vemos «igualmente que imprimiendo en el oido el movimiento de su «cadencia, les obliga á seguirle y á conformar en algun «modo con él los movimientos de sus cuerpos?* Y no so«lo el sonido de las flautas, instrumentos que carecen de «armonía simultánea, causan los referidos efectos por sus «ritmos melódicos solamente, sino cuantos diferentes so«nes hay en el mundo. Los de la lira hacen los mismos «efectos, y además regalan el oido con la variedad de mis«turas y concordancias simultáneas.»

Si estos son los efectos de la música griega y greco-romana vulgar ó popular, es necesario para negarselos á la nuestra iguales á los referidos por Longino y aun mayores, carecer enteramente de sentido comun; porque ¿qué persona de ambos secsos natural de Vizcaya al oir un *zorzico*, no se conmueve y alboroza, y sigue alegre y casi bailando al tamboril y la flauta? ¿Qué gallego y asturiano al escuchar la *gaita, muñeira, danza prima etc.* olvidando su natural pesadez de cuerpo, no respinga y se entusiasma? ¿Qué zángano de Valladolid ó charro de Salamanca no salta de placer al oir repicar con los panderos y desmesuradas castañuelas, sus canciones y sonadas favoritas? ¿Qué murciano permanece impasible al escuchar al son de la guitarra, sus *torrás*, y sus *parrandas*? ¿Qué manchego no pierde los estribos, como vulgarmente se dice, al son de las *seguidillas*? ¿Qué andaluz no se jalea y deshace de alegría al escuchar el *fandango*, el *ole*, las *sevillanas*, la *ron*–

deña, el *vito* y otros mil? ¿Qué aragonés y valenciano quedará tranquilo al sonar en la sonóra y la guitarra, esas encantadoras *jotas* capaces de resucitar á un muerto? Si de España pasamos á nuestra América, ¿qué americano no pierde aquella indolencia propia y característica del país, al oir la *guaracah,* el *jarabe* y el *tango?* ¿Y qué estrangero al oir todos estos aires característicos de los españoles, permanece impasible sin sentir en su corazon la alegría, el entusiasmo, y el placer que nuestra música inspira?

La armonía de nuestras *guitarras,* el sonido de la *flauta* y el *tamboril,* el repique de las *castañuelas,* los ecos de la *gaita,* los golpes y redobles del *pandero,* y hasta el simple *palmoteo* con las palmas de las manos, tienen un atractivo mágico para nuestros aldeanos y artesanos, que pasan horas enteras escuchando con un gozo y felicidad indecibles. Para el pueblo español la mayor diversion es la música y el baile; prueba de su honrado carácter, de la sencillez de sus costumbres, y de la felicidad que podriamos gozar si hubiese un gobierno menos ocupado en política, y mas enterado en el modo de hacer la felicidad de los pueblos.

Aunque seamos algo pesados, vamos á citar un pequeño párrafo de la *memoria sobre las diversiones públicas,* escrita por nuestro célebre D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y leida en la Academia de la Historia en 1796, por parecernos muy del caso en este lugar, y porque el voto de este eminente español, prestará apoyo y dará fuerza á nuestras débiles palabras.

«Este pueblo (dice Jovellanos hablando del pueblo español) necesita diversiones, no espectáculos. No ha menester que el gobierno le divierta pero sí que le deje divertirse. En los pocos dias, en las breves horas que puede destinar á su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos. Basta que se le dé libertad y proteccion

para disfrutarlos. Un dia de fiesta claro y sereno en que puede libremente pasear, correr, tirar á la barra, jugar á la pelota, al tejuelo, á los bolos, merendar, beber, bailar y triscar por el campo, llenará todos sus deseos, y le ofrecerá la diversion y placer mas cumplido. ¡A tan poca costa se puede divertir á un pueblo por grande y numeroso que sea!»

«Sin embargo, ¿cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observacion. En los dias mas solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debieran anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plazas una perezosa inaccion, un triste silencio que no pueden advertir sin admiracion ni lástima. Si algunas personas salen de sus casas, no parece sino que el tedio y la ociosidad las echan de ellas, y las arrastran al elijo, al humilladero, á la plaza, ó al pórtico de la iglesia, donde, embozados con sus capas, ó al arrimo de alguna esquina, ó sentados, ó vagando acá y acullá sin objeto, ni propósito determinado, pasan tristemente las horas, y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse. Y si á esto se añade la aridez é inmundicia de los lugares, la pobreza y desaliño de sus vecinos, el aire triste y silencioso, la pereza y falta de union y movimiento que se nota en todas partes, ¿quién será el que no se sorprenda y entristezca á vista de tan raro fenómeno?»

«No es de este lugar descubrir todas las causas que concurren á producirle: sean las que fueren, se puede asegurar que todas emanan de las leyes. Pero sin salir de nuestro propósito no podemos callar, que una de las mas ordinarias y conocidas, está en la mala policía de muchos pueblos. El celo indiscreto de no pocos jueces se persuade

á que la mayor perfeccion del gobierno municipal se cifra en la sujecion del pueblo, y á que la suma del buen órden consiste en que sus moradores se estremezcan á la voz de la justicia, y en que nadie se atreva á moverse, ni respirar al oir su nombre. En consecuencia, cualquiera bulla, cualquiera gresca ó algazara recibe el nombre de asonada y alboroto: cualquiera disencion, cualquiera pendencia es objeto de un procedimiento criminal, y trae en pos de sí pesquisas, y procesos y prisiones, y multas, y todo el séquito de molestias y vejaciones forenses. Bajo tan dura policía el pueblo se acobarda y entristece, y sacrificando su gusto á su seguridad, renuncia la diversion pública é inocente, pero sin embargo peligrosa, y prefiere la soledad y la inaccion, triste á la verdad y dolorosa, pero al mismo tiempo segura.»

«De semejante sistema han nacido infinitos reglamentos de policía, no solo contrarios al contento de los pueblos, sino tambien á su prosperidad, y no por eso observados con menos rigor y dureza. En unas partes se prohiben las músicas y cencerradas, y en otras las veladas y bailes. En unas se obliga á los vecinos á cerrarse en sus casas á la *queda*, y en otras á no salir á la calle sin luz, á no pararse en las esquinas, á no juntarse en corrillos, y á otras ó semejantes privaciones. El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha estendido hasta las mas ruines aldeas, reglamentos que apenas pudiera exigir la confusion de una córte; y el infeliz gañan que ha sudado sobre los terrones del campo, y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar, ni entonar un romance á la puerta de su novia.

«Aun el país en que vivo, (1) aunque tan señalado en—

(1) Esta memoria la escribió Jovellanos, en Gijon en 1790.

tre todos por su laboriosidad, por su natural alegría, y por la inocencia de sus costumbres no ha podido librarse de semejantes reglamentos; y el disgusto con que son recibidos, y de que he sido testigo alguna vez, me sugiere ahora estas reflecsiones. La dispersion de su poblacion, ni exige, ni permite por fortuna la policía municipal inventada para los pueblos agregados: pero los nuestros se juntan á divertirse en las *romerías*, y allí es donde los reglamentos de policía los siguen é importunan. Se ha prohibido en ellas el uso de los palos, que hace aquí necesarios mas que la defensa, la fragosidad del país: se han vedado las danzas de hombres: se han hecho cesar á media tarde las de las mugeres, y finalmente se obliga á disolver antes de las oraciones las romerías que son la única diversion de estos laboriosos é inocentes pueblos. ¿Cómo es posible que estén bien hallados y contentos con tan molesta policía?»

«Se dirá que todo se sufre, y es verdad: todo se sufre, pero se sufre de mala gana. Todo se sufre, ¿pero quién no temerá las consecuencias de tan largo y forzado sufrimiento? El estado de libertad es una situacion de paz, de comodidad y de alegría: el de sujecion lo es de ajitacion, de violencia y disgusto: por consiguiente el primero es durable, el segundo espuesto á mudanzas. No basta pues que los pueblos estén quietos: es preciso que estén contentos, y solo en corazones insensibles, ó en cabezas vacías de todo principio de humanidad, y aun de política, puede abrigarse la idea de aspirar á lo primero sin lo segundo.»

«Los que miran con indiferencia este punto, ó no penetran la relacion que hay entre la libertad, y la prosperidad de los pueblos, ó por lo menos la desprecian, y tan malo es uno como otro. Sin embargo esta relacion es bien

clara, y bien digna de la atencion de una administracion justa y suave. Un pueblo libre y alegre, será precisamen- activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente á la justicia. Cuanto mas goce, tanto mas amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto mas de buen grado concurrirá á sustentarle y defenderle. Cuanto mas goce, tanto mas tendrá que perder, tanto mas temerá el desórden, y tanto mas respetará la autoridad destinada á reprimirle. Este pueblo tendrá mas ansia de enriquecerse, porque sabrá que aumentará su placer al paso que su fortuna. En una palabra, aspirará con mas ardor á su felicidad, porque estará mas seguro de gozarla. Siendo pues este el primer objeto de todo buen gobierno, ¿no es claro que no debe ser mirado con descuido ni indiferencia?»

«Hasta lo que se llama prosperidad pública, si acaso es otra cosa que el resultado de la felicidad individual, pende tambien de este objeto: porque el poder y la fuerza de un estado no consiste tanto en la muchedumbre y en la riqueza, cuanto y principalmente en el carácter moral de sus habitantes. En efecto, ¿qué fuerza tendría una nacion compuesta de hombres débiles y corrompidos, de hombres duros, insensibles y agenos de todo interés, de todo amor público?»

«Por el contrario, unos hombres frecuentemente congregados á solazarse y divertirse en comun, formarán siempre un pueblo unido y afectuoso. Conocerán un interés general, y estarán mas distantes de sacrificarle á su interés particular. Serán de ánimo mas elevado porque serán mas libres, y por lo mismo serán tambien de corazon mas recto y esforzado. Cada uno estimará á su clase, porque se estimará á sí mismo, y estimará las demas, porque querrá que la suya sea estimada. De este modo,

respetando la gerarquía y el órden establecidos por la constitucion, vivirán segun ella, la amarán, y la defenderán vigorosamente creyende que se defienden á sí mismos. Tan cierto es, que la libertad y la alegría de los pueblos, están mas distantes del desórden que la sugecion y la tristeza.»

« No se crea por esto que yo mire como inútil, ú opresiva la magistratura encargada de velar sobre el sosiego público. Creo por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, será imposible conservar la tranquilidad y el buen órden. La libertad misma necesita de su proteccion, pues que la licencia suele andar cerca de ella, cuando no hay algun freno que detenga á los que traspasen sus límites. Pero hé aquí donde pecan mas de ordinario aquellos jueces indiscretos que confunden la vigilancia con la opresion. No hay fiesta, no hay concurrencia, no hay diversion en que no presenten al pueblo los instrumentos del poder y la justicia. A juzgar por las apariencias pudiera decirse que tratan solo de establecer su autoridad sobre el temor de los súbditos, ó de asegurar el propio descanso á espensas de su libertad y su gusto. Es en vano: el público no se divertirá mientras no esté en libertad de divertirse: porque entre rondas y patrullas, entre corchetes y soldados, entre varas y bayonetas, la libertad se amedrenta, y la tímida é inocente alegría huye y desaparece.»

«No es este ciertamente el camino de alcanzar el fin para que fué instituido el magistrado público. Si es lícito comparar lo humilde con lo escelso, su vigilancia debería parecerse á la del Ser Supremo: ser cierta y continua pero invisible: ser conocida de todos, sin estar presente á ninguno: andar cerca del desórden para reprimirle, y de la libertad para protegerla: en una palabra, ser fre-

no de los malos y amparo y escudo de los buenos. De otro modo el respetable aparato de la justicia se convertirá en instrumento de opresion, y obrando contra su mismo instinto, afligirá y perturbará á los mismos que debiera consolar y proteger.»

«Tales son nuestras ideas acerca de las diversiones populares. No hay provincia, no hay distrito, no hay villa ni lugar que no tenga ciertos regocijos y diversiones ya habituales, ya periódicas establecidas por costumbre. Ejercicios de fuerza, destreza, agilidad ó ligereza: bailes públicos, (1) lumbradas ó meriendas: paseos, carreras, disfraces y mogigangas: sean los que fueren, todos serán buenos é inocentes con tal que sean públicos. Al buen juez toca proteger al pueblo en tales pasatiempos: disponer y adornar los lugares destinados para ellos: alejar de allí cuanto pueda turbarlos, y dejar que se entreguen libremente al esparcimiento y alegría. Si alguna vez se

(1) «Cuando escribimos esta memoria, no conociamos el pais vascongado, ni sus bailes dominicales: pero un viage hecho por él en 1791, y repetido en 1797, nos proporcionó el gusto de observarlos, y nos confirmó mas y mas en lo que habiamos escrito acerca de las diversiones populares. Es ciertamente de admirar cuan bien se concilian en estos sencillos pasatiempos el órden y la decencia con la libertad, el contento, la alegria y la gresca que los anima. Allí es de ver un pueblo entero sin distincion de secsos ni edades, correr y saltar alegremente en pos del tamboril asidos todos de las manos, y tan enteramente abandonados al esparcimiento y al placer que fuera muy insensible quien los obsersavase sin participar de su inocente alegría. Tanto basta para recomendar estas fiestas públicas á los ojos de todo hombre sensible; pero el filósofo verá además en ellas el orígen de aquel candor, franqueza y genial alegria que caracteriza al pueblo que las disfruta; y aun tambien de la union, de la fraternidad, y del ardiente patriotismo que reina entre sus individuos. (a) ¡Cuán fácil no fuera, con solo estender tan sencillas instituciones, lograr los mismos inestimables bienes en otras provincias!»

(a) En el año de 1851 y 1852, tuvimos el singular placer de recorrer todas las provincias vascongadas y apesar de los años que han padecido de una guerra tan fratricida, sus costumbres no han variado en nada y siguen siendo sus diversiones y alegrías las mismas que describe Jovellanos.

presentare á verle, sea mas bien para animarle, que para amedrentarle, ó darle sujecion, sea como un padre, que se complace en la alegría de sus hijos, no como un tirano envidioso del contento de sus esclavos. En suma, nunca pierda de vista que el pueblo que trabaja, como ya hemos advertido, no necesita que el gobierno le divierta, pero si que le deje divertirse.»

Esta memoria escrita por Jovellanos en 1790, con pequeñas escepciones, no parece sino escrita para nuestros dias: de lo que se infiere que si hemos adelantado en política, nos hemos estacionado con respecto á saber dar á los pueblos la verdadera felicidad, que es la tranquilidad, y el sosiego.

CAPITULO VII.

Alemanes.—Sus conocimientos músicos.—Anotacion de su música.—Sus representaciones cantadas.—Romerías de los alemanes.—Federico I y los catalanes- —Regalos de este emperador á los españoles.—Aficion de los alemanes á la música catalana.—Aprecio de los alemanes á los músicos españoles.—Enrrich compositor español.—Hernando Lazo idem.—Parecer de los escritores italianos.—El Cardenal Grimano.—Parecer sobre la introduccion del melodrama en Alemania.— Genio de los alemanes para la música, y su aficion.—Proteccion á la música por los príncipes de Alemania.—Claudio Monteverde.—Kansperger.—Federico Handel.—José Zaragoza.—Sebastian Duron.—Imperio de Cárlos VI.—Revolucion de la música alemana é italiana.

Los alemanes antes de recibir el evangelio, cantaban de un modo muy semejante al que tenian los romanos á cuyos conquistadores deben las primeras ideas de civilizacion. Despues de recibido el evangelio, se conformaron con el canto liturgico de la iglesia romana, como consta de Amalario y otros escritores. (1)

En tiempo de Carlo-magno, recibieron nuevamente el canto gregoriano admitido desde el tiempo del mismo reformador, pero viciado despues por la ignorancia que comunmente reinaba en aquellas regiones, ó por la introduccion de tonos profanos á cuya clase de música los alemanes siempre fueron propensos. Buen testimonio tenemos de ello en la cancion del sajon Gotescaldo (2) en

(1) Bibliot. PP. Martin Gerbert de cantu et música sacra.

(2) Gotescaldo fué mandado azotar por el arzobispo Hicmar, y despues condenado á destierro apesar de haber defendido su inocencia San Remigio de Leon, y San Prudencio de Troyes.

la cual se lamenta de su bien ó mal merecido destierro, por haber predicado falsas noticias sobre la predestinacion.

De dicha cancion copiamos la estrofa siguiente por parecernos que el lector la leerá con gusto.

Ut quid jubes, pusiole?
Quare mandas, filiole?
Carmen dulce me cantare
Cum sim longé exul valde
Intra mare
O cur jubes canere?
Magis mihi miserabile
Flere libet puerale
Plus plorare quam cantare;
Carmen tale jubes quare,
Amor care
O cur jubes canere.

Esta cancion y otras, se cantaban con el tono de los himnos litúrgicos, por ser costumbre general de aquellos tiempos en Italia y Francia, y aun seguida de los provenzales franceses del siglo XII.

El modo de anotar en Alemania la música tanto eclesiástica como profana en aquella época, era colocando los puntos entre líneas orizontales, segun se infiere de dos fragmentos insertos por el P. Kirguer en el tomo primero de su *Musrgia,* estractados de unos códices ecsistentes en los monasterios del Salvador Mesanense, y de Vallhumbrosa.

La aficion de los alemanes á toda clase de música profana, acaso les llevó antes que á los provenzales á las representaciones cantadas. Estos espectáculos groseros, fueron mirados con horror por las personas sensatas, y en contra-cambio inventaron otros de asuntos sagrados. Así

parece deducirse de las muchas composiciones dramáticas escritas todas ellas por personas eclesiásticas, entre las cuales se hallan seis compuestas, en el siglo X por Rosvita canónigo de Gandersheim.

Estas composiciones las aprendieron hasta las personas mas pobres y con pretesto de visitar los santuarios mas célebres de Europa vestidos de peregrinos, las comunicaron á todas las demás naciones europeas, representándolas en los pueblos por donde pasaban, en los cementerios, y en las plazas: industria que les proporcionó una subsistencia segura en su vida errante.

A los que ganaban su sustento cantando, tocando algun instrumento músico, ó representando, les llamaban los antiguos tudescos *Minnesarger*, que viene á ser lo mismo que juglar.

Como el sepulcro de Santiago de Galicia era en aquellos tiempos quizá el santuario mas célebre, los errantes alemanes teniendo que atravesar por la Provenza y Cataluña infundieron en estos nacionales la idea de las representaciones cantadas, y como mas adelantados en la música que los alemanes, dieron á las dichas farsas una perfeccion que no tenian las de los peregrinos estrangeros ni en la música ni en el verso, el cual era concebido en un pésimo latin. En efecto, el emperador Federico I, admiró tanto las farsas, bailes y canciones de los catalanes cuando los oyó en Turin, que llevó á Alemania no pocos de aquellos cantores, poetas y juglares, los cuales introdujeron en aquellas regiones el gusto de su música y el de su poesía en idioma catalan, como asegura Bielfeld.

Los grandes regalos que el emperador y otros príncipes de Alemania hicieron á los catalanes, y lo bien recibidos que eran en todas partes, hizo á los trovadores y juglares españoles, frecuentar mas en lo sucesivo esta nacion que la

Italia, desde cuyo pais pasaron á Flandes sembrando por toda aquella tierra el gusto á la música tanto melódica como armónica, compuesta de voces é instrumentos.

Los alemanes establecidos al otro lado del Rin, despues que el emperador Federico I de Suabia, les hizo gustar los atractivos de la música catalana, se aficionaron á ella de tal manera que todavía la conservan hoy dia en sus antiguas fiestas bacanales llamadas. *Wirschaft*, las cuales se celebran con mucho aparato, bailes y músicas, cantando canciones en idioma Aleman enteramente parecidas aun en nuestros dias, á las populares de Cataluña, en sus aires y metros á pesar de los grandes adelantos que en todos ramos del arte musical ha hecho la Alemania.

No debe estrañar esto, cuando se sabe positivamente que no faltaron músicos españoles en Alemania desde los años de 1153, hasta principios de este siglo; porque apenas decayeron los provenzales, cuando los vínculos que unieron el imperio de Alemania con España, les facilitaron otros muchos de gran talento; y siempre aquel imperio ha tenido y tiene una gran predileccion por todo lo español.

En tiempo de Maximiliano I, cuñado de Felipe el hermoso conde de Flandes y rey de España, floreció en la córte imperial el célebre compositor catalan Enrrich, al cual honró con grandes distinciones por su estraordinario mérito, el Cesar austriaco y todos los príncipes de su imperio.

Apenas la muerte habia cortado el hilo de la vida á este célebre maestro compositor español por los años de 1530, cuando el duque de Babiera Alberto III, llamó desde Flandes á su córte, al célebre clavicordista ó pianista y compositor de música tanto sagrada como profana Hernando Laso natural de Jaen reino de Granada, llamado

por los alemanes Orlando; no tanto para que le sirviese en su capilla y cámara, cuanto para que sembrase la buena semilla de la música armónica española en aquel país; y entre los discípulos que tuvo, se cuenta al famoso Horricio autor de un buen tratado de armonía.

Los escritores italianos que han tratado de la música de los alemanes, apenas les conceden los mas previos conocimientos armónicos antes de mediados del siglo XVII, época en que ellos introdujeron en Alemania la ópera italiana, espectáculo que suponen dichos escritores de todo punto desconocido de los alemanes antes de la *Dafne* del Renunccini, traducida por Opitz del italiano al aleman. Bien puede ser verdad, pero nosotros creemos que se engañaron tanto en lo primero como en lo segundo, puesto que por los años de 1567 época en que vivia el celebre Laso, seguramente la Italia no tenia un profésor mejor que él, sin esceptuar á Zarlino. En prueba de ello, solamente diremos, que el cardenal Grimano gran amante de la música, noticioso de la gran pericia de Erasmo Horricio discípulo de Laso, le llamó á Roma para compositor de su cámara, y estando en este empleo, escribió el célebre tratado de la armonía, del cual los músicos italianos sacaron no pocas utilidades en órden á la perfecion de su música tanto sagrada como profana.

Bajo de este supuesto, los músicos alemanes no tenian necesidad de los italianos para formarse en la música un sistema que resultára agradable no solo á su país, sino á toda la Europa.

En cuanto á si conocieron los alemanes el drama antes de 1630, ó no lo conocieron, no podemos afirmarlo ciertamente, pero se nos hace casi increible que habiendo este espectáculo nacido en España en una época de alianza tan íntima entre españoles y alemanes, no se ejecutasen en

Alemania algunos ensayos antes que en Italia; y mucho mas recordando que en las fiestas que se celebraron en dicho país, cuando Cárlos I rey de España y V emperador, se presentó por primera vez en público, se ejecutó un espectáculo compuesto de bailes y músicas, el cual concluyó con el vuelo de un águila imperial que llevando en sus manos una corona, ciñó con ella las sienes del invicto Cárlos: ceremonia que á nuestro modo de entender no podia menos de ser precedida de algunas escenas cantadas, como en efecto lo hemos leido en un historiador de las glorias de Cárlos V. Si esto es cierto, los ensayos del melodrama, resultan mas antiguos en Alemania que en Italia.

Sea de esto lo qne fuere, lo cierto es, que apenas se hallará en todo el universo, nacion que manifieste mas pasion por todo genero de música que los alemanes; y estamos por añadir, que ni tampoco manifieste mas genio para cualquiera de los diferentes ramos que abraza el arte musical. Ellos son los inventores de un gran número de instrumentos, y los perfeccionadores de casi todos los antiguos, desde el órgano hasta el flautin. En cuanto á la música sagrada, diremos solamente, que apenas se halla iglesia de católicos, monasterio ó comunidad religiosa que carezca de capilla de música: y con respecto á la música profana, desde las primeras nociones que tuvieron del melodrama, hasta el presente, la han practicado sin intermision en su propio idioma con un suceso grande, ya en unas córtes ya en otras, aun siendo la pasion que mas les domina la ópera italiana.

Puede asegurarse que este espectáculo italiano, no hubiera tenido la perfeccion que hoy tiene en cuanto á la espresion dada por la música á la poesía, por mas que los duques de Sajonia, de Babiera, de Witemberg y aun los Leopoldos, agotasen sus erarios en premiar poetas, canto-

res, instrumentistas, y maestros italianos, si los profundos génios filármonicos alemanes no hubiesen tomado por su cuenta este asunto.

Nos inclina á este modo de pensar, el haber observado que despues del español D. Claudio Monteverde, que fué el que dió alguna perfeccion al melodrama italiano, este, á pesar de los esfuerzos de Giovanelli, Ferrrari, Frescosialdi, Teofili, ni aun los del español D. Francisco Corneta, y otros muchos compositores de música teatral italianos discípulos de Monteverde y de Corneta, no adelantaron un solo paso en la espresion, hasta que el caballero Kansperger adoptando el sistema de temperamento español propuesto por Bartolomé Ramos casi dos siglos antes á los italianos, se comenzaron á oir frases armónicas en las escenas italianas, que daban toda la espresion á las palabras. Introdujo asi mismo dicho Kansperger en la ópera italiana, los violines, los que juntos con las arpas, laudes y tiorvas, contribuyeron no poco á la pefeccion del melodrama.

El célebre sajon G. Federico Händel con todo su fecundo ingenio y profundos conocimientos armónicos y filosóficos, logró despues mas perfeccion en el arte. A este insigne profesor de música se debe el oir en un mismo concento armónico, no solo muchos primores del gran arte melódico y armónico aplicados con toda propiedad al asunto del drama, sino tambien la variedad y conjunto agradable de instrumentos de cuerda y de viento, que hacen toda la perfeccion de la sinfonía moderna, haciéndonos oir con sus combinaciones melódicas y armónicas, el dulce murmullo del arroyuelo, el estrépito del torrente, el agradable susurro del viento, el hórrido retumbar del trueno, los ahullidos de las fieras, el apacible sonreir de las gracias, el diverso canto de las aves, y otras mil cosas propias al objeto de la música.

No obstante estos adelantos de los alemanes en la música práctica llamada italiana moderna, por haberse empleado los mayores talentos de Europa en la perfeccion del melodrama italiano, y que Galiley, el francés Des-Cartes, el inglés Wallis, Mercene, y otros escritores alemanes, se habian dedicado á la ilustracion de la parte científica de esta encantadora ciencia, mientras la España oprimida de sus muchos enemigos, no se empleaba sino en buscar medios para evadirse de ellos; con todo, respecto á la parte címtifica del arte, floreció un José Zaragoza que por el rumbo que siguió, no es de menos utilidad á los estudios facultativos, que los referidos escritores estrangeros.

El nombramiento de maestro compositor de música de la capilla imperial de Viena por el emperador Cárlos VI en favor del español D. Sebastian Duron á propuesta de los ministros y señores mas principales de la córte alemana, los cuales desde el imperio de Leopoldo casi todos eran partidarios de los italianos y mucho mas despues de haber oido las obras armónicas de todos los mejores compositores de esta nacion tanto de música sagrada como profana, manifiesta de una manera nada equivoca el superior merito de Duron, y que en España no se habian estinguido todavía los conocimientos verdaderos del arte. Y considerando que el imperio de Cárlos VI, fué como el cimiento de las bellezas musicales que en nuestros dias son el encanto de todas las naciones, nos hace creer que Duron con su singular talento influyó no poco en ello.

Se puede decir que la Europa toda desde que Lulli se constituyó el corífeo de la Francia, se hizo parcial de la música francesa, aceptando los compositores mas célebres de Italia y Alemania, el estilo francés en toda música. No se tiene noticia de que compositor alguno se atreviese á

competencias con Lulli, sino Duron en el mismo París ; y sino le venció, le disputó con honor el principado universal de la música, por un camino enteramente distinto del que Lulli seguía.

Pasó Duron á la córte de Viena desde Madrid á donde fué llamado para ocupar la plaza de maestro de la capilla real de Cárlos II, y al poco tiempo se advierte una completa revolucion en la música alemana e italiana, tal, que de una misma que era antes con la francesa, desde esta época en adelante se diferenciaron de la misma manera que los colores negro y blanco. Esta mutacion de estilo musical entre italianos y alemanes, no parece verosímil aconteciese sin la intervencion de un génio invantor, sostenido y protegido de un Mecenas ó por mejor decir de un augusto como Cárlos VI; porque ademas de haberse hecho moda en aquellos tiempos el cantar, tocar y componer á la francesa entre los italianos y alemanes, en ningun país de Europa se premiaban los talentos como en Alemania, y mucho mas cuando en ello se lisonjeaba á un soberano que sabia dar catorce mil escudos á Claudio Aquillini poeta de vena trivial, por la composicion y dedicatoria de un no muy buen soneto. Duron tenia las circunstancias que se requerian para el caso: ciencia musical, ingénio, filosofía, y sobre todo el favor de un rey tan magnánimo y liberal en premíar todo lo que podia contribuir á los adelantos musicales; que su siglo era el siglo de oro de la música italiana en particular, por haberla mirado dicho soberano como propia de sus súbditos, y de todas las naciones en general, por haberse conseguido bajo sus auspicios, el dar á la música una perfeccion que en vano podria darsele mayor en adelante.

Uno de los motivos que nos inclinan á creer que la perfeccion de la música moderna se debe al singular talen-

to del español D. Sebastian Duron protegido por el emperador Cárlos VI, es que el padre de este, Leopoldo I señor tan aficionado á la música que se cuenta de él que en su última enfermedad despues de haber cumplido con los deberes de católico-cristiano hizo llamar á sus músicos, de cámara para que ejecutasen una composicion patética durante la cual exhaló su último suspiro: un señor, volvemos á repetir, tan amante de la música, y tan sumamente liberal en premiar los mejores talentos de Italia y Alemania con el fin de dar á la música tanto sagrada como profana el mas alto grado de perfeccion posible sin mendigar nada á las naciones que estaban separadas de su poderosa proteccion, no pudo conseguir con todos sus esfuerzos otra cosa que el formar buenos imitadores del francés Juan Bautista Lulli, como son Händel entre los alemanes, y Rossi, Corelli, Casati, Melani, Segreszi, Colonna, Basani, Estrada, y otros muchos compositores italianos; los cuales pusieron en música los melodramas que escribieron los poetas cesáreos, el marques de Santinelli, Cárlos Maggi, Francisco Lemene, Capece, Silvio, Stampiglia, y otros, imitando en sus versos al poeta francés Quinault.

Llega nuestro Duron á Viena casi al mismo tiempo que el sábio poeta italiano Apostolo Zeno, y para que Duron como eclesiástico hiciese oir á la córte imperial los primeros ecos de su bien templada lira, y las frases melódicas y armónicas de su sublime ingenio, dice el autor del *Orígen del melodrama moderno* en su disertacion ó memoria histórica, que el emperador Cárlos VI mandó á Zéno, que escribiese los oratorios sacros: *Sisara*, *Las profecías de Isaías*, *El Ezequiel*, *Naaman*, *Tobías*, *La Jerusalen, convertida*, *José*, *Daniel*, y *David humillado*; á todos los cuales puso Duron una música tan propia y adecuada, y al mismo tiempo tan nueva, que arrastró en su séquito á

todos los ingenios de Alemania é Italia, sin dejarles libertad para seguir mas rumbo tanto en la música sagrada como en la profana que el de la imitacion.

El autor de la memoria citada, dice: que habiendo llegado á noticias del rey de España los aplausos que Duron alcanzaba en la córte imperial de Viena, mandó que se librasen á dicho compositor en la córte estrangera mientras viviese, el sueldo de maestro de la capilla real de España en premio de su gran talento.

En el curso de nuestra historia daremos mas estensas noticias de este insigne compositor español.

CAPITULO VIII.

Conocimientos de los flamencos en música.—Compositores de música.—Conquista de Flandes por Liderico Harbisique, caballero español.—Los primeros maestros de los flamencos fueron españoles.—Fiestas de los locos y del asno.—Fiestas llamadas de la Inocentada.

En el siglo XVI los flamencos fueron tan célebres en la república armónica, que nuestro célebre Francisco Salinas, no dudó darle tanto el principio facultativo de la parte científica de la música, como en el arte de la consonancia y disonancia, al flamenco Adriano de Willaert.

Teixidor dice que los flamencos podian competir con los músicos españoles, y añade que los compositores célebres de Flandes, ilustraron la Italia y la Alemania, particularmente en el ramo llamado concierto instrumental. Dice tambien dicho autor, que los compositores de música tanto vocal como instrumental que se distinguieron en dicho siglo segun Luis Guicciardini en su descripcion de la Flandes dedicada á Felipe II, fueron: Cipriano de Borc, Juan de Coik, D. Felipe Montes español, Orlando de Laso idem, Mancicourt, Basso, Justino Baston, Cristiano Holand, Jaques de Waer, Bonmarche, Severino Corneta español, Pedro de Hot, Gerardo de Tornout, Huberto Walcrant, Jaime de Berkem, y Adriano de Willaert.

Ninguno de estos dos escritores españoles, dice quienes fueron los primeros maestros de los flamencos, ó al menos en que fuentes principiaron á beber los raudales de la cien-

cia. Nosotros que anhelamos toda la gloria posible para nuestra patria, siempre que esta gloria no sea fábula, como suele acontecer en algunas naciones, vamos á manifestar los motivos por los cuales creemos haber sido los españoles los maestros de los flamencos, aunque esto sirva de risa ó de corage á los que solo encuentran la ciencia y el saber en los paises estrangeros, y ridiculizan cuanto pueden su propio país. ¡Qué estraño es que los estrangeros nos miren con tanta indiferencia, si nosotros les damos motivo á ello, ó bien hablando mal de nosotros mismos, ó bien poniendo al frente de cátedras y oficinas, á muchos que no conocen ni aun los rudimentos primeros de su idioma!

En el siglo IX los flamencos eran enteramente bárbaros. El emperador Carlo-magno considerando inconquistables á los sajones, gente feroz y belicosa fortificada en los paises bajos, se los cedió á Liderico de Harbisique caballero español, en atencion á los servicios prestados no solo á su augusta persona en las guerras contra los moros de España y contra los sajones y frisones de Alemania, sino tambien por los prestados á su abuelo Cárlos Martel y á su padre Pepino I de Francia: y Gerardo conde de Rosellon, en agradecimiento á lo mucho que dicho Harbisique se distinguió en las batallas contra los árabes que invadieron sus estados, le dió por muger á su hija Hermongarda.

Liderico conquistó y sugetó á los sajones establecidos en Flandes, y ellos bajo la soberanía de este primer conde de Borgoña, principiaron su civilizacion con la introduccion del evangelio por dicho conde, é inspirándoles grande amor á las artes y á las ciencias.

Para el efecto, llamó Liderico á personas doctas, y fundó monasterios en los cuales no solo se enseñaba la

verdadera religion, sino tambien las ciencias, como consta de las crónicas del monasterio de San Bertin de Alffingen (1) situado en el Brabante, y otros muchos monasterios en los cuales los flamencos aprendieron los principios de las ciencias y de la música.

Siendo como es innegable, que el referido primer conde de Flandes fué español, natural de Lisboa: (2) siendo su esposa rosellonesa y protectora de la música; y siendo en aquella época los españoles los maestros de esta ciencia, sin ningun género de duda los primeros maestros de música de los flamencos, fueron españoles.

En confirmacion de esta verdad, no hay mas que ver los antifonarios mas antiguos de aquellos monasterios é iglesias catedrales, particularmente la de Hannover fundada por dicho conde para lugar de su sepulcro, y se verán anotados dichos antifonarios, con las figuras musicales llamadas puntos, ya cuadrados, ya redondos ó esquinados, propios de la escritura española de aquellos tiempos,

El autor de una memoria sobre el orígen del melodrama moderno, dice, que los primeros maestros de los flamencos, fueron los franceses que se formaron en la academia de música y poesía fundada por Carlo-magno. Esto no puede ser cierto, porque si lo fuese, sería preciso confesar que los discípulos habian sido muy superiores á sus maestros en aquel mismo tiempo. Observando que á principios del siglo XII floreció entre los flamencos un Franco Abad del monasterio de Alffigen escritor del canto medido, en cuya época los franceses no tenian casi ningun conocimiento de ello, segun afirma Geraldo, nos prueba hasta la evidencia que los maestros de los fla-

(1) Año 762. Anal. San Bertin.

(2) Panegirico de los duques de Borgoña por D. Fernando Abian de Castro.

mencos fueron españoles y no franceses. Es verdad que la cancion que dicho Franco propone por modelo de su sistema con respecto al valor de las notas musicales llamadas *puntos*, es francesa; pero esto lejos de probar ventajas de parte de los franceses, no prueba mas, que los juglares de dicha nacion que en esta época viajaban por Flandes, cantarían con poco arreglo y menos compás como se vé por la melodía que Franco trae por modelo.

Lo que de Francia pasó á Flandes, fueron las farsas profanas y aun sagradas tan rídiculas y escandalosas; pues aunque en España no careciamos de ellas, nunca llegó el escándalo al estremo de las hechas en Fracia, Inglaterra, Alemania é Italia.

Al ver en los flamencos tanto entusiasmo por toda clase de diversiones despues que sus estados se hicieron el centro de las riquezas, nos hace creer que en este país tomó incremento la célebre fiesta llamada de los *locos*, la cual entre los eclesiásticos comenzaba la víspera de la Espectacion y concluia con la octava de la Epifania.

Esta funcion que no pudo tener otro orígen que la comun ignorancia del siglo X, y que se hizo general en todas las iglesias de Occidente habiendo sido su duracion casi de ocho siglos, apesar de los decretos de los Sumos Pontifices, y de los mandatos é institutos de los legisladores, consistia en ciertos disfraces adoptados no tan solamente por el pueblo y con los cuales se presentaban en las iglesias, sino tambien por el clero el cual vestido ridículamente, cantaba los divinos oficios cuando no de una manera burlesca, por lo menos interpolando con ellos, canciones, tañidos, bailes profanos, y no pocas veces representaciones cómicas, no las mas edificantes ejecutadas por los mismos clérigos segun se infiere del decreto de Gregorio IX concebido en estos términos:—*Tiunt ludi*

theatrales in eclesia, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur monstra larvarum verum etiam in aliquibus festivetatibus diaconi, Presbiteri, ac subdiaconi, infamiac sua ludibria ex cercere præsumunt.

En Francia y aun en todos los paises del norte segun Mr. Tillot, (1) se elegía en primer lugar un prelado burlesco para cuyo efecto se tenia un cabildo pleno, y la suerte siempre recaía, cuando no en el sugeto mas insensato de toda la clerecía, por lo menos las mas veces, en el mas simple de todas las personas eclesiásticas, como nos lo representa en su *Cuasimodo,* Victor Hugo, en la célebre novela *Nuestra Señora de París.*

El prelado burlesco concedia gracias é indulgencias tan estravagantes, como las figuras que le rodeaban. Los divinos oficios se acompañaban con ladridos de perros, y mayidos de gatos, é incensaban al clero y pueblo con las mas repugnantes drogas, cantando poesías ridículas en lugar de los cánticos sagrados. Se disfrazaban unos con trages de mugeres, otros de comediantes, y la mayor parte con máscaras de diferentes clases; bailaban en la nave de la iglesia, en el coro, y al rededor del altar durante la celebracion de la misa. Concluida esta y los demas oficios sagrados, corrian por la iglesia saltando y brincando de tal manera, que provocaban á risa á las personas mas circunspectas y que mas reprobaban tales escesos. Todo esto no se crea se hacia solo en las catedrales, sino en las colegiatas y hasta en los conventos de uno y otro secso. (2)

(1) Memoires pour servir á l' histoire de la fête de Fous, par du Tillot, 1741.

(2) En la biblioteca real de París, se halla un manuscrito, en el cual está anotado el oficio de la fiesta de los locos, tal cual lo cantaban en la iglesia de Sens provincia de Francia, bajo el título: *Officium Stultorum ad usum Metropoleos ac primatialis Ecclesiæ Senonensis.* Una instruccion colocada á la cabeza del libro dice, que este oficio fué compuesto por Pedro de Corbolio, Arzobispo de Sens, en tiempo en que ocupaba la silla pontificia el Papa Honorio III.

Habia á mas de esta fiesta repugnante llamada de *locos*, otra con el título del *Asno*, en memoria de la huida de la Vírgen á Egipto.

Una jóven doncella ricamente adornada, y llevando en brazos un niño de pecho, montaba un asno vistosamente enjaezado, al que se conducía en procesion al altar. Entonábase con gran pompa y aparato la misa mayor, y se acostumbraba al bruto á que se arrodillase en los momentos oportunos. Cantábase en honor de este animal un himno tan impío como pueril, y concluía la ceremonia, en vez de pronunciar el sacerdote las palabras con que ordinariamente se despide al pueblo, rebuznando tres veces, á lo que los concurrentes contestaban con otros tres rebuznos. (1)

Esta tan estravagante ceremonia, no era una simple farsa representada en el templo con acompañamiento de ritos religiosos, sino un acto de devocion representado por los ministros del culto y autorizado por la iglesia. (2)

La fiesta del *Asno*, se cree era mas antigua que la de los *locos*, porque se encuentra en el oficio de esta, una oracion de aquella, que se cantaba antes del *Deus in adjutorium*. El libro de que hablamos, comienza por una antífona que se cantaba á la puerta de la iglesia antes de la epístola: *in januis Eclesiæ*. Esta antífona que era una invitacion á la alegría, concluia con estas palabras remarcables: *Sint hodié procul invidiæ, procul omnia mæsta. Læta volunt quicumque colunt asinaria festa.*

Los versos que se le cantaban al asno en esta ceremonia rídicula, son los siguientes:

(1) Ducange. voc. festum. vol. 3. p. 424.

(2) Robertson. Hist. de Car. V tomo 1.°

ORACION DEL ASNO.

Orientibus partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus
Hez, sir' âne, hez.

—

Hic in collibus Sichen
Enutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hez. sir' âne, hez.

—

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox mandianeos,
Hez, sir' âne, hez.

—

Aurum de Arabia
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, sir' âne, hez.

—

Dum trahit vehicula
Multa cum sarnicula,
Illius mandibula
Dura terit pabula,
Hez, sir' âne, hez.

—

Cum aristis ordeum
Comedit et carduum,
Triticum á palea
Segregat ni area,
Hez, sir' âne, hez.

—

Amen dicas asine
Jam Satur ex gramine
Amen, amenitera,
Aspernare vetera,
Hez, sir' âne, hez. (1)

Si bien los españoles teníamos fiestas en las iglesias por este mismo tiempo y casi por el mismo estilo llamadas *inocentadas*, aunque participaban del gusto de esta fatal época, nunca llegaron al estremo de los paises ya citados.

En las leyes de partida, ley 34, título 6, partida 1.ª hablando de los clérigos, se lee lo siguiente: «Non deben »ser facedores de juegos de escarnio por que los vengan á »ver gentes como se facen: é si otros homes los ficie- »sen, non deben los clérigos venir, porque facen y muchas »villanías é desaposturas ni deben otros estas cosas facer »en las iglesias; antes decimos que los deben echar de »ellas deshonrradamente, ca la iglesia de Dios etc..... »pero representacion hay que pueden los clérigos facer, »así como de la nascencia de nuestro Señor Jesucristo. E »otro si de su aparicion, cómo los reyes magos le vinie- »ron á adorar, é de su resurecion, que muestra que fué »crucificado, é resucitado al tercero dia: tales cosas como »estas, que mueven al home á facer bien, é haber devocion

(1) Véase la melodía de esta oracion, en el núm.º 10. Todas las estrofas son sobre el mismo canto.

»en la fé, puedenlas facer, é ademas porque los homes »hayan resembranza, que segun aquellas fueron las otras »hechas de verdad: mas esto deben facer apuestamente, »é con muy grande devocion é en las ciudades grandes, »donde hubiere arzobispo é obispo, é con su mando de »ellos é de los otros que tuvieren sus veces, é non los de»ben facer en las aldeas nin en los lugares viles, nin por »ganar dinero con ellas.»

Del contesto de esta ley, no se deduce que fuesen las fiestas en nuestros templos, tan escandalosas como en Francia, Alemania, Italia é Inglaterra; ni tampoco se puede conjeturar por esta ley, ni por lo dicho en el concilio de Toledo del año 1565, que nuestras *inocentadas* fuesen iguales á las fiestas de los *locos* y del *asno*, como quiere suponer Viardot. (1)

Las ridículas fiestas de *locos* y del *asno*, ejecutadas casi de la misma manera en las cuatro ante dichas naciones, hicieron que se introdugesen en España las *inocentadas*, que no son otra cosa que los *villancicos* burlescos de navidad, que se cantaban vestidos los cantores de pastores y vilfanos, aun á principios de este siglo en muchas catedrales, en los maitines de *Noche-buena* y de los *Reyes*, y aun en las misas de aguinaldo. Serian en aquel tiempo estas fiestas mas grotestas y mas libres si se quiere, segun por quien fuesen ejecutadas, pero de ninguna manera sin fin cristiano en su fondo.

Somos los primeros en reconocer los errores que hemos cometido por ese fanatismo ridículo que nos ha dominado tantos años, y que ha sido causa de tan duras críticas sobre nuestra civilizacion. Pero si bien con dolor no podemos negar parte de lo criticado, tambien creemos

(1) Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes de España.

que en ciertas cosas, se honra una nacion conservando sus antiguas costumbres, por ser estas la verdadera historia de los pueblos, y en donde se conoce su ilustracion en tiempos de tan general ignorancia: y que la nacion española conservando todavía algunas costumbres que Mr. Viardot y otros autores critican, hace ver á las naciones que hoy se llaman cultas, que no ha tenido que abolir sus antiguas fiestas tanto sagradas como profanas, como les ha sucedido á dichas naciones por ser cuadros demasiado repugnantes y verídicos de lo que fueron con respeto á civilizacion.

Quien tenga de vidrio su tejado, no tire piedras al de su vecino.

CAPITULO IX.

Pobladores de la Gran Bretaña.—Conquista de Julio Cesar.—Suetonio Pantico.—Julio Agricola.—Los misioneros griegos predican por primera vez el evangelio á los bretones.—Heptarquia inglesa.—Casamiento de Ethelverto con Berta hija de Chariberto rey de Paris.—Orígen de los irlandeses.—Reinado de Oswando.—Escuelas de la Gran Bretaña.—Beda.—Parecer desmentido de Giraldo Cambres y otros escritores.—Reinado de Alfredo.—Guillermo I duque de Normandia.—Ricardo I corazon de Leon.—Admision en Inglaterra de la música provenzal.—Persecucion del compositor francés Cambert.—Introduccion del melodrama en Inglaterra.—Los ingleses siguen las huellas de los españoles en asuntos músicos.

Casi se puede asegurar que la Inglaterra no fué conocida del resto del mundo hasta que Julio César emprendió su conquista. Sus pobladores celtas ó galos de orígen, tenian repartida la isla en pequeños reinos gobernados por gefes, ó mejor dicho por druidas ó sacerdotes. La barbarie de todos ellos, era igual á la que se observa en los salvages de América, escepto los que habitaban el país situado al Sur-Oeste de la isla, que cultivaban la tierra.

Julio César los sujetó á los romanos, pero no tardaron mucho tiempo en sacudir el yugo. El emperador Claudio fué en persona, y aunque recibió el homenage de los bretones labradores, no quedaron estos tan inclinados al vasallaje, pues continuamente habia sublevaciones que les costaba gran trabajo á los romanos el reprimirlas.

Persuadidos los dominadores de que estas continuas sublevaciones, las causaban los druidas que habitaban la isla de Mona (hoy Anglesey), mandaron para que la con-

quistase á Suetonio Paulino; el que fué recibido por los druidas, sus mugeres y sus hijos, con teas encendidas en las manos, corriendo por las orillas del mar, y cantando con tán desaforados gritos y ahullidos, que asustadas las romanas huestes, hubieran retrocedido á no ser animadas por sus gefes, que irritados de una música tan diabólica, condugeron sus huestes al interior de la isla, destruyendo cuanto encontraron al paso, quemando todo lo perteneciente al culto religioso y hasta á los mismos sacerdotes.

Apesar de esto, los bretones de Lóndres que formaban una colonia numerosa, tomaron las armas contra los romanos, y estos no pudieron sugetarlos hasta que enviaron á Julio Agrícola.

Este general no solo los sugetó al imperio, sino que hizo retirar á las naciones bárbaras que los ausiliaban, á lo mas espeso de las montañas de la Caledonia, (hoy Escocia) y con esto quedó el pais conquistado, erigido en *Colonia Romana.*

Agrícola empleó todos sus grandes talentos en civilizar á los bretones, para cuyo efecto introdujo las ciencias y las artes, en primer lugar la música; y en poco tiempo se hicieron tanto á las costumbres romanas, que si en el lujo no las aventajaron, por lo menos las igualaron.

En este estado se hallaban los bretones cuando los misioneros griegos predicaron por primera vez en èste país el evangelio, y habiéndolo aceptado, aceptaron tambien su rito, su liturgia, y el canto admitido en la iglesia universal. Pero los arrianos alteraron el primitivo canto liturgico introduciendo su canto sinfónico, y corrompieron sus costumbres con un lujo tan escesivo, que los monges, únicos historiadores de aquellos tiempos, aseguran que todos los males que les sobrevinieron, fueron ocasionados por él.

En los mismos tiempos que un diluvio de bárbaros del norte inundaban todo el imperio romano, los Pictes y los escoceses atacaron á los bretones. Estos, afeminados por el lujo que introdujo en ellos el arrianismo, no podian hacer gran resistencia, y piden socorros al emperador Onorio, el cual no puede favorecerlos por verse amenazado tambien de la misma invasion.

En tal conflicto, prócsimos á ver sus campiñas taladas, y abrasados sus mismos hogares, llaman en su socorro á los sajones. Estos alemanes, marchan á darles ausilio, y vencen á los Pictes; mas despues contra todo derecho, vuelven las armas en contra de los que acababan de defender, y los echan de su mismo país.

Los bretones se ven precisados á buscar un asilio en las asperezas del país de Gales y montañas de Cornwall, llevándose allí los conocimientos músicos tanto litúrgicos como profanos que habian aprendido de los romanos y griegos, conservándolos apesar de la ignorancia en que despues se vieron sumergidos, hasta principios del siglo XII, que dicho canto de los bretones se hizo comun en Francia bajo el nombre de *Faus-breto*, y despues *Faus-bordó*, que significa contrapunto falso de los bretones originado del contrapunto ó canto sinfónico de los antiguos griegos y romanos. (1)

A esta revolucion de Inglaterra se siguió la famosa Heptarquia inglesa, ó el orígen de los siete reinos que establecieron los sajones en la Gran Bretaña; de cuyo establecimiento resultó, que escepto el país de Gales y de

(1) Para que en esto no quede género alguno de duda, no hay mas que cotejar la descripcion que hace Giraldo, de los coros de los bretones del siglo XII, profanos de Longino y armonias de Platon, y particularmente con la descripcion que el filósofo Séneca hace de los coros de música en el entierro de Claudio, y se notará que son unos mismos.

Cornwall, todo lo demas de la isla cambió de habitantes, de idioma, de religion, de gobierno y de costumbres, volviendo al politeismo, menos los bretones refugiados en el pais de Gales que eran cristianos.

Habiéndose casado Ethelberto con Berta princesa católica, hija de Chariberto rey de París por los años de 587, fué introducido el evangelio entre los anglo-sajones del reino de Kent, cuya capital era Cantorbery, por San Agustin llamado por este motivo el apóstol de Inglaterra.

Con el evangelio admitieron tambien el rito romano y el canto liturgico de la iglesia romana; y aunque despues de la muerte de Ethelberto su hijo Eadbaldo volvió á la idolatría, y con él la mayor parte de su reino, duró poco este estado volviendo otra vez á la fé católica, por el celo de San Lorenzo sucesor de San Agustin en el arzobispado de Cantorbery.

Etheburge hija de los reyes de Kent Ethelberto y Berta, habiéndose casado con Edvino rey de Nortumberland, se llevó en su compañía á Paulino, el cual con el apoyo de Berta, convirtió á Edvino á la religion católica; y habiéndose este bautizado, confirió á Paulino el arzobispado de Yorc capital del reino. Muerto este rey, tanto la reina como el arzobispo, tuvieron que huir de dicho pais porque el sucesor abrazó la idolatria.

Con estas alternativas, ni las ciencias ni las artes pudieron medrar; y aunque algunos escritores hacen á los anglo-sajones de aquel tiempo aficionados á la música y poesía, nosotros les creemos tan ignorantes en estas dos facultades, como en las demas artes y ciencias. Esta ignorancia era tan grande, que los cristianos se veian precisados á mandar sus hijos á Irlanda á estudiar las ciencias, sino querian que fuesen absolutamente ignorantes.

Los habitantes de la Irlanda ó Ibernia, eran segun

Paulo Osorio, oriundos de España, esto es, de los iberos, por cuyo motivo se llamaba Iberia ó Ibernia. Estos insulares cultivaban la música y poesía, cuyas facultades empleaban en componer y cantar himnos á sus falsos dioses. Habiendo sido dóciles á las mácsimas evangélicas que les predicó San Patricio, se bautizaron casi todos los habitantes de la isla siguiendo el ejemplo de su rey Laogare, y entre ellos se bautizó tambien Duptach superintendente de los músicos y poetas del rey, el cual despues de convertido, empleó sus talentos en componer y cantar himnos en loor de Jesucristo. (1) Con estos principios el canto eclesiástico llegó á su perfeccion, y la música se enseñaba en todas las escuelas de las ciencias eclesiásticas de aquella region.

Por los años de 634 empuñó el cetro de Nortumberland en Inglaterra, Oswando, el que no solo restableció la religion verdadera, sino conociendo que la poca firmeza de los anglo-sajones en la fé cristiana consistia en la barbarie que los dominaba, determinó introducir las artes y ciencias en sus dominios á fin de que siendo compañeras inseparables de la religion, los cristianos se afirmasen en ella, y los idólatras conociesen lo ridículo de sus adoraciones.

Para este efecto, llamó á San Aydano, uno de los obispos mas sábios de Irlanda, y con algunos monges que dicho obispo reunió en Inglaterra, se fundaron monasterios en donde se dió educacion literaria y cristiana á toda la juventud inglesa.

Despues de esto, llegó á Inglaterra el español Adriano, hombre muy instruido tanto en la lenga griega y latina, cuanto en la música, poesía, aritmética y astrono-

(1) Joselin in vita San Patricii. cap. 44.

mía. Estos conocimientos los comunicó á los monges y demas maestros; estos á sus discípulos, y en poco tiempo se vieron florecer las ciencias y las artes en todas las escuelas de la Gran Bretaña.

En estas escuelas ó academias se formó el venerable Beda, digno de universal respeto, no solo por la santidad de sus costumbres, sino tambien por sus doctrinas y erudicion.

Este sábio escritor de música, ha sido el primero entre los escritores que admitió las notas rabínicas para la espresion del canto eclesiástico; las líneas y espacios horizontales para colocarlas en ellos, denotando con esto casi materialmente el ascenso y descenso de los intervalos; y la clave de *Do* para indicar los signos musicales. Ha sido el primero que ha tratado del valor de las notas *maxima, longa, brebe* y *semibrebe* con respecto á sus figuras y posiciones; y el primero que ha hablado de las figuras Alfadas, los sonidos que comprendian y sus duraciones. (1)

Con respecto al sistema músico, Beda sigue casi en todo á San Agustin, á Boecio, y demas autores sectarios de los griegos. Admite los semitonos mayores y menores que intercalándose entre los cinco tonos que se observan en el diapason diatónico, los divide en diez semitonos, y componen el segundo *Gamma* llamado diatónico-cromático, por dividir la octava en doce semitonos; cuya progresion musical compuesta de medios intervalos desde el grave al agudo y viceversa, la compara á los pequeños grados de frio ó calor que conducen los fluidos desde un estremo al otro. (2) Hace tambien mencion de la armonía

(1) Mucho mas podria decirse con respecto al valor de los sonidos y sus alteraciones, si el libro de la música de Beda no estuviese falto de no pocos ejemplos prácticos.

(2) Beda. Tom. 1. col. 347.

simultánea compuesta de dos y tres voces, bajo el nombre de *Discantus;* (1) de la melodía artificial, ó compuesta de sonidos de diversas duraciones bajo el nombre de *Maneries,* (2) nombre con que despues, tanto los ingleses, como los franceses y alemanes espresaron no tan solamente los contrapuntos mentales, sino tambien las cantinelas litúrgicas de los salmos.

La ligereza de Giraldo Cambres en asegurar que los bretones pobladores de las montañas de Cornwall y del condado de Gales, aprendieron su canto armónico de los daneses y noruegos por haber sido dominados de los referidos bárbaros mas de un siglo, nos obliga á examinar sus talentos en la música y poesía en la referida época.

Es verdad que la Dinamarca, la Noruega, y la Irlandia, componian una parte del antiguo reino de los Scandinavos que segun Vormio, (3) Wettersten, (4) Kochler, (5) Mallet, (6) y algunos otros escritores, fundó un tal Odino, dios, héroe ó capitan de las dichas naciones septentrionales, que desde las riberas del mar negro pasó á dichas regiones en tiempo de las guerras de Mitridates.

Este dicho Odino, era un músico y poeta que sorprendió de tal menera con sus cantos á los setentriales, que estos le tributaron adoracion como á una deidad.

A los cultivadores de la música y poesía llamados por los Scandinavos Bardos ó *Scaldos*, les prodigaron honores tan grandes, que en los convites, en las batallas y en todas las funciones públicas, ocupaban el lugar mas distinguido. En el *Scaldetal*, libro que contiene muchas de sus

(1) Id. id. 356.
(2) Id. id.
(3) Literat Runica.
(4) De poesi Staldor.
(5) Prolasio de Scaldio.
(6) Historia de Dinamarca.

poesías, se lee un catálogo de músicos y poetas que los mas de ellos fueron grandes señores, jueces del pueblo, generales, y aun reyes de no pocas naciones setentrionales. La pericia en la música y poesía, era entre aquellos nacionales, el escalon mas seguro para subir al trono real, como sucedió entre otros muchos á Hyarne rey de Dinamarca segun Tiol en sus cartas.

De todo esto y de un no pequeño número de poesías que se hallan en un libro titulado Edda, quieren deducir los partidarios de las naciones setentrionales, que tanto la música moderna como la poesía en idioma vulgar, tuvieron su principio en la Scandinavia.

En cuanto á la poesía no tomaremos partido porque no es nuestra incumbencia hacerlo; pero en cuanto á la música, desde luego aseguramos no tener fundamento alguno dicha pretension, apoyándonos en la verdad de la historia.

Casi un siglo despues que los daneses y otros nacionales del norte llamados vulgarmentes normandos, por un efecto de su ilustracion destruyeron todos los monumentos que podian contribuir á la instruccion inglesa por los años de 871, comenzó el reinado de Alfredo.

Los estudios británicos como es consiguiente, estaban en tal grado de decadencia que Alfredo, siendo hijo del rey, á la edad de doce años no sabia leer. Mas apesar de tan lastimoso estado, la música no estaba enteramente olvidada y Alfredo poseia algunos conocimientos en esta facultad, que aunque escasos, le valieron la derrota de los daneses, y la conquista de su reino, segun vamos á referir.

Pareciéndole imposible al rey Alfredo librar su reino del furor de los normandos, tuvo que desampararlo y retirarse á la montaña con parte de su ejército.

Observado por dicho rey que sus enemigos eran afi-

cionados á la música, pero ignorantes en ella, concibió el pensamiento de introducirse con su arpa en el ejército enemigo fingiéndose profesor de música.

En efecto, asi lo ejecuta y divirtiendo y agradando con sus sonatas y canciones, á los soldados y á los gefes, llega hasta el pabellon del general, entra, distrae á este todo el tiempo que le fué necesario para observar tanto su negligencia como su ciega seguridad, y despues se retira.—Da aviso á sus vasallos, corren estos á las armas, presentan la batalla á los daneses, los derrotan completamente, y no solo les obligan á dejar las armas, sino tambien á establecerse en el pais de Gales, tributarios del rey de Inglaterra.

Ahora bien, si los daneses y scandinavos eran tan grandes músicos como Giraldo Cambres, Eximeno, Arteaga y otros muchos escritores modernos quieren suponer, ¿cómo se dejaron seducir del rústico son de un mal acordado instrumento, y del canto de una cancion no muy bien modulada, no solo los soldados y oficiales del ejército, sino el mismo general que segun la costumbre de los scandinavos le debemos suponer gran músico, ó cuando menos acostumbrado á oir los mejores profesores de su nacion?

Nosotros creemos que los daneses y noruegos que fueron á Inglaterra, si eran músicos, eran bien inferiores á los ingleses; y lejos de ser maestros de los bretones del condado de Gales y montañas de Cornwall, tuvieron mucho que aprender de ellos, fundándonos á mas del hecho referido, en los que nos dicen sus mismos historiadores respecto á los profesores de música y poesía. Estos aseguran, que los profesores eran estimados en tan sumo grado, que no pocos de ellos por ser músicos solamente, llegaron á ceñirse la diadema: luego los profesores de música, eran muy

escasos entre los scadinavos. Alfredo los sorprende á pesar de ser menos que mediano profesor, luego era en su siglo muy superior á los mas aventajados de Dinamarca, Noruega, y toda la Scandinavia.

Añadiremos para confirmar aun mas todo lo dicho, que los daneses, noruegos etc. que despues de vencidos por el rey Alfredo, se establecieron en la Estanglia, y el Nortumberland, recibieron el evangelio por los años de 880 á 900; y el pais de Gales que habia sido independiente desde que los antiguos bretones se refugiaron en él, se unió al resto de la Inglaterra por los años de 883; y por mucho que se exagere la comun ignorancia de los anglo-sajones en los referidos siglos, nosotros no podemos suponerlos enteramente ignorantes en la música, cuando el rey Alfredo cantaba y tocaba el arpa, y los historiadores aseguran que tradujo las obras del venerable Beda, del latin al anglo-sajon para promover las ciencias en su reino.

Los anglo-sajones ya tenian idea de la música segun se infiere del concilio de Cleisf. (1) Los bretones la practicaban segun los antiguos griegos y romanos, y aunque la olvidaron con el cristianismo, los arrianos que infestaron su iglesia la volvieron á resucitar. Este fué el motivo de practicarla ellos solos en Inglaterra en el siglo XII en los términos que nos los describe Giraldo: y los ingleses y anglo-sajones, como nos lo esplica Juan Sarisburiense escritor del mismo siglo segun Muratori. (2)

Desde el reinado de Alfredo, hasta el de Guillermo I, duque de Normandia que empezó por los años de 1068, la música eclesiástica de los ingleses, era el canto gregoriano;

(1) Coleccio. de Concilio. Tomo 8.

(2) Muratori. Antiquit. medio vi. Disertac. 24. tomo 2. pág. 358.

y la profana se componia de alguna armonía simultánea y una melodia mas artificiosa, la cual se introdujo en la iglesia con motivo de la union de la Normandía, provincia de Francia, con la Gran Bretaña. De esta manera siguió tanto en lo sagrado como en lo profano, hasta que por los años de 1189, Ricardo I Corazon de Leon, admitió la música y poesía provenzal.

Los ingleses despues que Ricardo admitió en su reino la música y poesía catalana ó provenzal, se formaron, lo mismo que los italianos y franceses, una música conforme á su carácter nacional, pero tan semejante en cuanto á sus aires á la española, que si las melodías y modulaciones fueran mas gratas, casi se podria asegurar que eran de un mismo gusto ingleses y españoles con respecto á su música.

Para convencerse de esto no hay mas que cotejar las canciones que se hallan en la obra titulada *Pills to Purge Melancholes,* (1) con las Pabanas, Contrapasos, Pasacalles, Villanos, Gaytas, Gigas, Zarabandas etc. de los españoles. Esto no debe estrañarse, toda vez que consta de la historia, la comunicacion íntima de los ingleses y aragoneses.

Los ingleses se mantuvieron tan adictos á su música nacional, que por mas que la reina de Escocia María Stuart se esforzó para introducir la música italiana por medio de David Rizzio, y la reina Isabel de Inglaterra la francesa, no lo pudieron conseguir.

Tal era el apego que tenian estos nacionales á su antigua música, que se levantó una persecucion cruel contra el músico francés Cambert por esta causa, que tuvo que marcharse precipitadamente para salvar su vida por los años de 1672.

(1) Tres volúmenes en octavo impresos en Lóndres año 1719.

Los ingleses puede asegurarse que no conocieron el melodrama, aunque eran tan aficionados á toda suerte de diversiones, hasta el año 1613 que con motivo del casamiento de Federico V Palatino del Rhin, con Isabel princesa de Inglaterra hija de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, se ejecutó en el palacio de San James uno, con magníficas decoraciones y bailes de máscaras, imitando en un todo á uno que se ejecutó en Valladolid por los años de 1605 delante del almirante de Inglaterra, en celebracion del nacimiento del rey Felipe IV de España, y aun creemos que fué el mismo, traducido al inglés y acomodado á las circunstancias.

De esto resulta que los ingleses siguieron en asuntos músicos las huellas de los españoles, hasta fines del siglo XVII que se introdujo en la Gran Bretaña el melodrama italiano. y con él, algun tanto el gusto de la música moderna hasta en la plebe. Pero aunque entre la nobleza y gente instruida se aplauden en estremo las delicias de la moderna música, con todo, apenas hay convite ó festin en donde el carácter inglés se manifieste sin genero de máscara, en el cual las canciones inglesas llamadas *Drinking Cathces,* los *Songs etc.* no sean las mas agradables de ellos.

CAPITULO X.

Arte de cantar de los turcos.—Opinion desmentida acerca del origen del canto de los turcos.—Dicho arte pasó de Turquía á España y de esta nacion á Italia.

Algunos escritores modernos son de opinion que los turcos aprendieron el arte de cantar de los griegos, y aun de los italianos establecidos en las islas del archipiélago, é isla de Rodas; pero nosotros somos de contrario parecer fundándonos para ello en las razones siguientes: Xerif-Edin, en su verdadera historia de *Timur* ó *Tamerlan*, hablando de la música de este célebre conquistador, entre otras muchas circunstancias, dice, que se componia de los siguientes cuatro modos musicales. 1.° *Kinam* ó *Riavi* que era un tono de pavor y de terror con el cual ejecutándose las marchas militares, al mismo tiempo que infundian valor á sus vencedoras huestes, llenaban de terror á sus enemigos. 2.° *Kinam fateghnamé* ó himnos de triunfo. 3.° *Kinam oshak*, que significa amor, ternura y sensibilidad, y era propio para las canciones amorosas. 4.° *Kinam ozzal* que es lo mismo que tono dulce y voluptuoso, y por lo tanto lo apropiaban á las canciones que espresaban los mayores transportes en las pasiones compañeras del amor.

Los tonos *Fateghname* ó de triunfo, eran cantados por los hombres. (1) El *Kinam oshak* ó tono amoroso, por los

(1) En efecto, Xerif-Edin en su historia dice, que las canciones compuestas en alabanza del victorioso Timur, se cantaban por el *Kikam* ó modo músico *Rihavi* que es el *Kinam* usado en los cánticos de triunfo; y esta pieza de música ejecutada por los hombres, se llamaba desde entonces *Fateghnami*, que significa *los triunfos*.

eunucos, mientras las hermosas doncellas ejecutaban un vistoso baile al rededor del Tamerlan. (1) El *Kinam ozzal* ó tono voluptuoso, era cantado por un coro de hermosas mugeres. (2)

Como el sistema músico de los turcos en tiempo del Tamerlan, era casi el mismo que el de los persas, y por tanto carecia del género cromático y henarmónico de los antiguos griegos; las canciones tanto de terror, como de triunfo y amorosas, debian forzosamente inventarse por el género *Diatónico* ó natural. En este género, ellos no admitian mas disonancia que la de 7.ª menor propia y característica del 5.º sonido fundamental de los modos musicales tanto mayores como menores. Sentado este principio, ellos no podian dar á sus canciones un carácter tan en estremo diverso sino en la manera de ejecutarlas, esto es, cantando los triunfos de un modo marcial, y las canciones amorosas con inflecsiones y modulaciones de voz propias á insinuar los trasportes de una pasion; y siéndo indudable que los referidos modos musicales ó maneras de cantar las poesías es antiquísimo entre ellos, puesto que trae su orígen de los antiguos persas, debemos concluir asegurando, que los europeos han aprendido de ellos cuando no todo lo que se llama espresion del canto ó método de canto, por lo menos de aquellos adornos y modulaciones de voz que hacen estimar afeminado el canto de los italianos, á la mayor parte de los escritores europeos.

El modo de cantar de los turcos pasó desde la Turquía á España y desde esta península á Italia, apoyándo—

(1) Asi lo asegura el historiador diciendo: «las mas hermosas doncellas y los músicos cantaban arias por el *Kinam oshak*.»

(2) Tambien se deduce del mismo escritor, porque en otra parte dice: «las mas graciosas doncellas de su serrallo, cantaban armoniosos tonos por el *Kinam ozzal*.

nos en las siguientes razones. En tiempo de la guerra del Tamerlan, pasaron á Turquía entre otros españoles, dos caballeros llamados los Clavijos, los que tanto por su pericia militar como por su inteligencia en la música, fueron tan distinguidos del victorioso Sultán, que les otorgó para esposas las dos mas bellas damas de la Grecia y las mejor instruidas en el arte de modular la voz. (1) Deducimos de aquí, que los músicos españoles aprendieron á modular la voz á la turca de dichas señoras, y trasladaron despues á Italia este nuevo género de canto. Añádase á esto, que en España reinaba en dicha época D. Juan II uno de los soberanos mas afectos á la música y poesía, y quedará demostrado nuestro aserto.

Despues de todo lo dicho añadiremos que los cantores españoles, antes del suceso referido, cantaban á toda voz, y despues comenzaron á cantar á media voz y falsete; y de los que asi cantaban, se decia que hacian la *Turca*, ó lo que es lo mismo, que modulaban la voz al estilo turquesco. Esto pasó á proverbio en España, y aun segun tenemos entendido á principios de éste siglo, todavia se llamaba *hacer la turca* á todo canto afectado. Esta manera ó estilo de cantar es aun peculiar de los turcos, especialmente en las canciones amatorias. Ellos dieron la idea del bello canto, y los españoles la perfeccionaron.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

(2) Historia de *Limur* por Xerif-Edin.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo primero.

Pág

CAPITULO II.

CAPITULO III.

CAPITULO IV.

CAPITULO V.

CAPITULO VI.

CAPITULO VII.

CAPITULO VIII.

CAPITULO IX.

CAPITULO X.

FE DE ERRATAS.

PAGINAS.	LINEAS	DICE	LÉASE
7	36	Meliton	*Meton.*
17	1	las verdades	*gas verdades*
29	13	asegurar	*aseguran*
id.	24	aficionado	*aficionados*
30	15	los ritmos	*los ritmos poéticos*
48	6	debia	*debian*
75	20	drincipios	*principios*
80	18	cital	*cidental*
81	1	las	*los*
85	15	desistemas	*de sistemas*
91	11	*gloriosa*	*groriosa*
97	23	*Muitos*	*Muito*
99	4	*Pueda*	*Puode*
104	9	legémos	*leguèmos*
106	29	Taborte	*Tarbote*
132	29	cuyos	*cuyas*
157	última	historiadares	*historiadores*
181	1	compuesto	*compuesta*
185	21	sino que tambien	*sino tambien*
186	19	sabre	*sobre*
187	en la nota	la lamina	*el*
188	32	si que	*sino tambien*
190	2	sonar	*tocar*
id.	6	*guaracah*	*guaracha*
196	24	saltar	*saltan*
200	25	*Musrgia*	*Musurgia*
204	7	manos	*garras*
205	18	pefeccion	*perfeccion*
206	30	corifeo	*coriféo*
207	13	invantor	*inventor*
208	31	*La Jerusalen, convertida,*	*La Jerusalen convertida,*
209	7	librasen	*libráse*
218	en la nota	núm. 10	*núm. 11*
223	14	asilio	*asilo*
227	22	setentriales	*setentrionales*